

Министерство образования Российской Федерации
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

А. М. ЛЕСОВИЧЕНКО

КАНОНЫ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
НОВОГО ВРЕМЕНИ

НОВОСИБИРСК
2002

ББК 85.310г
Л 508

Научный редактор
М. А. Сапонов, д-р искусствоведения, проф.

Рецензенты:
Н. С. Бажанов, д-р искусствоведения, проф.
А. Ю. Шахова, канд. искусствоведения

Лесовиченко А. М.

Л 508 Каноны в музыкальной культуре Нового времени: Монография. - Новосибирск, 2002. - 116 с.

С мировоззренческих позиций анализируется система правил, норм художественного творчества Нового времени. При рассмотрении логики эволюции музыкальных явлений в Европе показана специфика европейской системы канонов.

Работа адресована специалистам в области культурологии, музыковедения, эстетики.

ББК 85.310г

© А. М. Лесовичеко, 2002

1. К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «КАНОН» В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Современная эстетическая и искусствоведческая мысль всё чаще и последовательней обращается к разработке понятия «канон». Если в середине XX в. его использовали для обозначения негативных тенденций в искусстве - невосприимчивых к новому художественных форм, замены вдохновения штампом, то к началу 70-х гг. стало ясно, что здесь не всё так однозначно. На материале древнего и современного неевропейского художественного творчества разными исследователями было показано исключительно важное значение канона в процессе творческой самореализации художника. В последующие годы этот вопрос прорабатывался детально на материале отдельных культур, в разных видах искусства, в том числе и музыке.

В те же годы понятие «канон» стали использовать применительно и к европейскому искусству, сначала средневековому, затем Нового и Новейшего времени. Однако здесь подходы оказались иными. Если востоковеды пытались рассматривать канон в системе мировоззренческих детерминант и конкретных технологических приёмов, то «западники» пользовались этим понятием, в сущности, только технологически, не вдаваясь в проблемы соотношения творчества и мировоззрения эпохи. Это придало понятию «канон» несколько метафорический смысл: каждый автор вкладывал в него собственное значение.

В сущности, это закономерно, поскольку для большинства исследователей понятие «канонический» воспринималось всё-таки в парадигмах древнего и восточного искусства. Там где в европейском наследии можно было найти аналогичную систему координат, например в церковной ортодоксии, вопросы соотношения мировоззрения и технологии творчества с применением

канонических норм решались просто: индивидуальное авторство на втором плане, типические свойства преобладают - всё в порядке, всё как на Востоке. Однако с появлением интенции к преодолению типического в Новое время, казалось, отпали и вопросы каноничности. Соотношение типических общезначимых элементов и индивидуального их употребления сводилось к довольно расплывчатой теме традиции и новаторства, в рамках которой слово «канон» стали употреблять как один из синонимов понятия «традиция».

Сложность разработки данной проблематики создавала и ещё одна особенность европейской культуры - мировоззренческий плюрализм европейского сознания (часто кажущийся). Если для эпох до Нового времени характерно развёртывание художественного процесса в рамках вполне понятной ментальности, определяемой в основном религиозными импульсами, то для Европы Нового времени такая соотнесённость не очевидна.

Конечно, сказывается абберрация пространственно-временной и культурной близости объекта сознанию аналитика-исследователя. Думается, изнутри китайского искусствоведения Европа Нового времени выглядит гораздо более цельной и единой, чем для нас. Тем не менее, действительно, рассматривать новоевропейский опыт в тех категориях, которые существуют в других культурах, - трудно. Тем не менее по ряду признаков общность с ними всё равно существует. При всём влиянии принципа индивидуального авторства общезначимые эстетические ценности достаточно константны, находятся в системном взаимодействии с общемировоззренческими установками, следовательно, поле возможностей авторского самовыражения не такое уж широкое и может вполне рассматриваться в рамках канонической системы координат, если определять понятие «канон» без учета конкретно-культурного контекста.

В сущности, все авторы, предложившие дефиницию канона, стараются формулировать её именно так, хотя и дают разные уточнения по отдельным свойствам. Например, по А. Ф. Лосеву: «Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определённым социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений»¹.

По Е. Г. Яковлеву: «Канон исторически есть устойчивая система, регулирующая и организующая духовные структуры общественной жизни вообще, а религиозной и художественной в

особенности»². Анализируя содержания этого понятия, учёный пытается разделить в нём художественный и религиозный аспекты. По его мнению, «религиозный канон есть догмат, пронизывающий не только количественные уровни, но и содержательные, т. е. качественные», в то время как художественный имеет только количественные показатели. При этом Яковлев ссылается на А. Ф. Лосева. На наш взгляд, такой вывод довольно странный, тем более, что он никак не вытекает из рассуждений Лосева. Мировоззренческая детерминированность канона подчёркивается всеми авторами, которые о нём пишут. Если мировоззрение имеет религиозное содержание, речь может идти о целостном религиозно-художественном каноне, который, при необходимости, анализируется в некоторых составляющих - только художественном или только религиозном, либо в частном проявлении, например музыкально-культовом. Однако представить себе обособленное существование религиозной и художественной канонической деятельности невозможно. Впрочем, при всей спорности приведённая позиция тоже находится в спектре общетеоретических определений.

А. В. Ивашкин предлагает такую дефиницию: «Канон в широком смысле слова - это определённый тип мировоззрения, апеллирующий к универсальным принципам упорядоченности, царящим в мире. Такой тип мировоззрения предполагает особое, целостное восприятие, постоянное воссоздание гармонического и исторического единства картины мира, его строгой структуры и детерминации, ориентированной на общие и непреходящие законы природы и бытия, сведение многообразных явлений к определённым инвариантам»³.

Интересный взгляд предлагает Б. Бернштейн при анализе соотношения понятий «традиция» и «канон». Он группирует каноны по принципу различия всеобщего и личностного: «На одном конце жёсткие внеличные каноны, оформляющие одно только коллективное сознание... На другом конце спектра - каноны, образующие мост между всеобщим и личностным. В этой своей роли они нередко получают парадоксальный вид: нормативность, соединённая с открытостью»⁴. Этот подход позволяет достаточно гибко исследовать проблему соотношения индивидуального авторства и канона в любых художественных культурах, в том числе европейской Нового времени.

Важную особенность канона подчёркивает Н. Иофан: «Канон - непременно структура, т.е. система, организованная по иерархическому признаку»⁵.

С. Соколов настоятельно подчеркивает иной аспект: «Художественный канон немыслим без этико-эстетического основания. По существу, его главная миссия - утверждение средствами художественного языка идеалов, идей этико-эстетического плана. Вот почему наибольшее значение приобретает он в тех областях искусства, которые отмечены повышенной этико-дидактической направленностью... насыщен идейно-интеллектуальным содержанием, требующим особой обобщённо-художественной формы»⁶.

Приведём ещё несколько суждений. И. Муриан; «Канон творческий совпадает с сутью самой художественной идеи, может содержать в себе канон-измеритель, канон-схему, который в средневековых произведениях выступает часто как сопутствующий момент, более или менее связанный с внутренней идеей, исчерпывает эту идею или, наоборот, выпадает из неё»⁷.

Н. Григорович стремится определить канон как «то средство, через которое идеология общества выступает и утверждает себя в сфере искусства как способ художественного выражения мировоззрения эпохи, а ещё шире - как способ обобщения окружающей действительности»⁸.

«Художник, по невежеству своему воображающий, - писал П. Флоренский, - будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает твердая почва и который мнит, что, вися в воздухе, он ушёл бы дальше, чем по земле. На самом деле такой художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет «творчество»⁹.

Наряду с такими универсально-теоретическими формулировками встречаются и другие, увязанные с конкретным культурно-историческим материалом. Так, Ю. Колпинский, рассуждая о древнегреческом каноне в изобразительном искусстве, отмечает, что теоретически он стремится уловить в строении человеческого тела воплощение той числовой гармонии, того совершенства пропорций, которые как бы пронизывают весь космос и воплощают в образе человеческого тела идеи разума, гармонии, совершенства ясно сочленённого целостного мироздания»¹⁰.

Любопытный образ возникновения канона по древнеегипетской мифологии описывает Н. Померанцева: «В текстах Среднего царства можно встретить слово / ssr / в значении невысказанной мысли, подобной Спа, которая зародилась у бога Тота; бу-

дучи произнесённой, она претворялась в образе храма, сооружённого по прообразу, задуманному в мысли»¹¹.

М. С. Каган пишет о соответствии канонического мышления принципам феодальной культуры: «На данном этапе истории культуры формируется личность, осознающая себя и своё противостояние социальному коллективу... Оппозиция «личность-всеобщность» решается безусловно в пользу надындивидуальных, освящённых, религиозных канонических форм поведения и сознания. Канон и есть выражение этой диалектики-обособления личностного начала от всеобщего и подчинения первого второму»¹².

Именно подобные точки зрения и заложили инерцию восприятия канона как прерогативы неевропейского или средневекового европейского типа творчества.

Однако европейское искусство Нового времени как система, несомненно, тоже содержит в себе константные свойства, детерминированные общемировоззренческими принципами. Если романтическая эстетика и делает инновацию, обеспечивающую самовыражение подчёркнуто нонконформистской души художника ценностным критерием, то в глобальном смысле это ничего не меняет. Все художественные открытия XIX-XX вв., если они предполагают приоритет идеи над технологией, вращаются в достаточно чётко очерченном спектре представлений, соответствующих поискам индивидуалистического сознания европейца, где определяющими будут проблемы отношений: «я»-«ты», «я-общество», «я(мы)-природа», «я/мы-культура», изредка - «я-Бог». Это вполне соответствует пониманию сущности канона за пределами Европы Нового времени, в том смысле, что каждый канон имеет некоторый весьма ограниченный комплекс мировоззренческих идей, в соответствии с которым возникает и кристаллизуется спектр технологических средств художественного выражения,

Действительно, европейское искусство породило ряд явлений, которые принципиально осуществлялись в разрыве с общепринятыми ценностями и критериями художественности. Такие явления особенно характерны для второй половины XX в. Однако зачастую такого рода поиски имели сугубо технологическую установку - апробирование тех или иных средств. Похоже, результаты подобных экспериментов были ничтожными. Они так и остались историческим курьёзом, весьма незначительно повлияв на стратегический художественный процесс при всей скандальности некоторых образцов.

Специфика канонов в искусстве Европы Нового времени в сравнении с другими эпохами и регионами состоит в том что в порождающей культуре, в принципе, иное соотношение между простой традицией, каноном и индивидуальным авторским началом, однако само по себе это не отменяет канонического принципа.

По нашему мнению, канон следует рассматривать как универсальный принцип, свойственный всем культурам, в которых художественное творчество способно стать объектом рефлексии, а не просто является способом удовлетворения эстетической потребности. Хотя, конечно, сущность каждого канона определяется конкретно-мировоззренческой ситуацией в культуре, его породившей.

В этом смысле считаем малоубедительной критику определения канона А. Ф. Лосева, содержащуюся в книге Ю. К. Плахова «Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии»¹³ Слабым местом в рассуждениях Лосева Плахов считает отсутствие «указания на докапиталистический период социально-исторического развития канона». По мнению автора, «без учёта названного момента складывается впечатление, что каноничность всегда внутренне присуща искусству, что вне канона искусство вообще не функционирует». Однако определение Лосева вовсе не отрицает возможности существования внеканонической традиции и авторского индивидуального поиска. Если проследить всю логику рассуждений Лосева, наиболее отчётливо проявившуюся в статье 1964 г., где, анализируя византийские и готические каноны, он показывает, что подразумевает под канонем далеко не всякую форму художественного творчества¹⁴.

В сущности, представление Ю. Плахова о каноне характерно для 80-х гг. Использование понятия «канон» исследователями западного искусства (здесь можно назвать имена А. Ивашкина, И. Волковой, М. Арановского) настолько не соотносилось с ориенталистским, что не возникало даже попыток увязать ново-европейский и неевропейский аспекты употребления этого понятия. Справедливости ради, нужно отметить, что автор настоящей работы и сам в те годы мыслил подобным образом. Вот определение канона в работе, опубликованной в 1989 г.: «Канон... представляет собой способ структурного самообеспечения художественной нормы в рамках системы мышления традиционного типа, основанный на преломлении в художественную

плоскость параметров, определяющих концепцию мировосприятия той или иной эпохи»¹⁵ Здесь не указывается на невозможность существования канона в системе новоевропейского искусства, но выражение «система мышления традиционного типа» подразумевает это. Даже с учетом точки зрения окциденталистов канон рассматривался здесь за пределами Европы Нового времени.

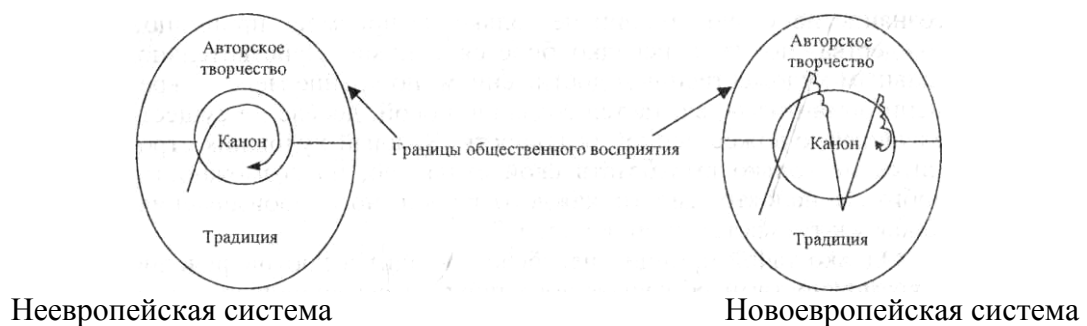
В сущности, серьёзных оснований придерживаться в определении канона только такой позиции нет. Европейское искусство Нового времени может рассматриваться по каноническим принципам в той же мере, как и неевропейское. Другое дело, что иной предстаёт содержательная сущность этого явления. Казалось бы, Европа Нового времени формирует диаметрально противоположную неевропейской или средневековой европейской художественную систему ценностей.

Обычно считается нормою рассматривать канон как проявление «эстетики тождества». Действительно, новоевропейское сознание на уровне теории не только не приемлет принципов тождества, но даже нередко борется с ними. Действительно, главным художественным достижением, по крайней мере со времени романтизма, считается создание новой, доселе не существовавшей художественной реальности. Каждый художник стремится не только выработать свой стиль, но, по возможности, добиться неповторимости каждого конкретного произведения. Какая уж тут «эстетика тождества»?!

Однако такой принцип неизбежно входит в противоречие с возможностями общественного приятия создающихся новых художественных образцов и, кроме того, развёртывается в достаточно строго очерченных пределах эстетически значимого спектра выразительных средств, которыми пользуется конкретный художник. Учитывая исключительно консервативный характер обучения в области искусства (музыкального особенно), границы возможностей действия инновационного метода оказываются весьма ограниченными. До того момента, пока процесс создания художественного произведения ограничивался ресурсными возможностями теоретически обоснованной художественной модели, возникающие в её поле новые образцы искусства, оцениваемые иногда как принципиально новые, входили в художественный обиход без особого сопротивления, хотя могли встречать или уничижительную критику или безразличие. Однако по мере накопления массива произведений возможности

применения инноваций сокращались. Всё чаще авторы вынуждены были выходить за рамки эстетически допустимого поля, всё реже новые произведения оказывались востребованными обществом, всё больший разрыв возникал между моментом создания произведения и его общественным признанием. Таким образом, к концу XX в. стали очевидными парадигматические особенности европейских художественных канонов Нового времени. В сущности, здесь тоже работают нормы «эстетики тождества», только определяют их не столько деятели искусства, чьё стремление к развитию и обновлению сильнее, чем желание соотнести своё творчество с устоявшимися нормами, сколько возможности дешифровки нового художественного языка на основе имеющегося опыта потребления искусства и желания его делать.

Схематически различия канонической деятельности в неевропейском и новоевропейском художественном творчестве можно проиллюстрировать так;



Новойвропейская система предполагает разные подходы к представлению о творческом процессе, но природа этого процесса, в сущности, подчинена тем же нормам, что и за её пределами: выражение мировоззренческой позиции, строго ограниченной художественными средствами, овладение матричными основами творчества и комбинирование средствами в пределах этих матриц, использование прежде созданного образца в качестве ценностного ориентира, наличие теоретического обоснования творческого метода¹⁶. В этом смысле определение канона А. Лосева справедливо, а понятие канона универсально для любой художественной культуры (если она сложнее простой традиции), в том числе новоевропейской.

Конечно, логика функционирования этой канонической системы носит особый генетический и содержательный склад, определяемый специфической мировоззренческой логикой.

Очевидно, что вся система европейских художественных канонов базируется на христианской идее, независимо от того, в какую эпоху и как проявляет себя тот или иной канонический принцип. В связи с этим, чтобы понять логику сложения европейской музыкально-канонической системы, необходимо разобратся в особенностях христианского понимания художественного творчества.

Христианская религия за две тысячи лет своей истории оказала глобальное воздействие на культуру разных народов мира, стала неотрывной частью мировоззрения многих миллионов людей. Христианскими идеями пропитаны фактически все сферы жизни подавляющего большинства населения Европы, обеих Америк, Австралии, значительной части жителей Азии, Африки, Океании. Сейчас трудно представить себе, какими могли бы быть культуры этих территорий, ни проникни в них христианство.

Однако нельзя не заметить и другое: в разное время, в разных местах и при различных обстоятельствах одни и те же христианские положения толкуются весьма неоднозначно и по-разному отражаются в укладе жизни и в духовных установлениях. Особенно сильно эта неоднозначность проявляется в художественном творчестве, обусловленном религиозными импульсами. Причем отличия касаются не только конкретных форм решения тех или иных образов, обусловленных определенными этническими традициями, но самой сути искусства, его места и назначения в системе культуры.

Развитие музыкальной деятельности, как, собственно, любой другой сферы художественной культуры, теснейшим образом связано с логикой эволюции менталитета общества, одним из важнейших факторов которого является религиозная установка. Для христианского мира этот момент особенно значителен, так как здесь культовая система включает в себя развитый музыкальный элемент, проявляющий интенцию к саморазвитию. Пожалуй, среди мировых религий только в христианстве музыка приобрела самостоятельную содержательную ценность. Конечно, традиции восточного музицирования, особенно в культурах Японии, Китая, Индонезии, Индии, стран арабского и персидского ареала, тоже обладают опытами интеллектуальной рефлексии над звучащим материалом¹⁷, то есть тем, что обычно называют философией музыки. Причем изощренность интерпре-

таций здесь бывает поразительной по тонкости и многослойности. Однако подход, применяемый в этих культурах, все-таки отличен от христианского. Во-первых, восточные музыкальные традиции, как правило, не очень подчиняются конкретно-профессиональным установкам, ориентируются больше на универсальные космогонические и медитативные идеи, что выводит на передний план не религиозные, а региональные признаки: музыка синто и буддизма в Японии ближе друг к другу, нежели буддистская музыкальная практика японцев и, скажем, кхмеров. Во-вторых, осмыслению подвергается не столько звучащая ткань, сколько музыкально-теоретические абстракции - отношения между тонами, ладообразования, музыкальные инструменты и их конструктивные детали. Кроме того, восточная музыка никогда не развивалась автономно по отношению к другим компонентам культового синкретизиса, то есть, она, строго говоря, не является самосущностью.

Аналогичным образом функционировала музыка и в христианской культуре до начала второго тысячелетия своей истории. В некоторых охранительно ориентированных деноминациях христианства (например, у православных старообрядцев, ближневосточных и африканских монофизитов, в некоторых периферийных приходах на Сицилии, в Греции, Испании, Латинской Америке) музыка и сейчас выполняет роль, сопоставимую с той, которая доминирует за пределами христианской ойкумены. Однако в целом пути музыкального движения и его осознание у христиан определились в ином качестве. Причем можно с уверенностью утверждать, что спектр музыкального творчества, связанного с христианскими установками, объединяет не только культовую традицию, но вообще все музыкальные явления, хотя смысл, и степень зависимости от христианского мировоззрения в каждом случае разные: где-то непосредственная координация, где-то косвенная связь или даже стремление к оппозиции религиозным факторам.

Общим свойством музыки христианского мира является тенденция к «материализации» - вхождению в систему координат материального мира. Если неевропейские и раннеевропейские традиции музыки обеспечивают способность выражать транснерсональные медитативные состояния, ориентируют на психологическое преодоление свойств времени и пространства, то в рамках христианской культуры музыка постепенно в результате длительного процесса приходит к выработке средств реализации в себе этих универсальных свойств материального

мира. «Мера музыкального времени - событие, событие интонационное. Событие разделяет время на длительности и конструирует время произведения. Событие имеет начало, дление, окончание, оно начинается активной точкой во времени, продолжается спадом энергии и оканчивается началом новой событийной Точки»¹⁸. Может ли быть более конкретное физически слышание?

Включение музыки в систему явлений материального мира делает возможным и необходимым обособление ее в самостоятельную область, возникающую из разделения культового синкрезиса. С течением времени музыка приобретает свойства носителя информации любого типа, вплоть до сюжетной, вырабатывает средства выражения процессуальности конфликтности. Крайней точкой развития такого «самообеспечения» становится появление сонатно-симфонического принципа, который не имеет никакого отношения к христианской культовой практике, да и вообще достаточно долго никак не соприкасается с религиозной идеей, осуществляясь подчеркнуто в мирской художественной жизни. Тем не менее именно здесь определен итог действия христианских мировоззренческих детерминант в музыкальном искусстве.

В том же направлении трансформируется и общественное назначение музыки. В первые века истории христианства музыка - способ существования богослужения: различным образом музыкально интонируется весь произносимый материал, но при этом музыки как бы и нет: до рубежа VIII - IX вв. на Западе и X в. в Византии певческая практика по-настоящему даже не подвергается рефлексии. В XVII в. основным способом бытования музыки в христианском мире становится КОНЦЕРТ, предназначенный исключительно для приобщения к музыке, часто вообще без всякого внемузыкального дополнения. В социальном смысле концерт лишен какой-либо функциональной регламентации и обязательности. Таким образом, по отношению к ситуации первого тысячелетия происходит «выворачивание» исходной установки.

Конечно, если рассматривать панораму музыкальной деятельности обобщенно, она не дает столь разительных противопоставлений, поскольку в музыкальной культуре одновременно сосуществуют самые разнообразные формы различного происхождения, связанные с разными «перспективными сообществами» (термин Б. Сингера)¹⁹. Каждая из форм музыкальной деятельности обладает собственной логикой развития и спецификой взаимодействия с другими. Однако вектор ценностных ори-

ентаций в музыке меняется очень значительно, что сказывается и на приоритетах в музыкальном искусстве, и на закономерностях функционирования музыкальной культуры как системы.

Есть и еще одно обстоятельство, позволяющее воспринимать музыкальное искусство, сложившееся в условиях христианского менталитета, как явление специфическое: в XX в. его принципы распространились по всему миру, далеко за пределами традиционных территорий влияния христианских культур. Практически во всех странах возникли институты музыкальной деятельности европейского типа и соответствующие ей формы музыкального творчества. Возникла «музыкальная культура европейского типа» (далее - МКЕТ).

Очень поучителен опыт взаимоотношений МКЕТ с коренными традициями нехристианских регионов. Если в Европе творчество концертного типа выросло из церковных наработок, фактически замещая их собой, то в неевропейских странах подобные явления внедрялись параллельно местным традициям. Сегодня они сосуществуют будучи достаточно безразличными друг другу, хотя находят и поле для взаимодействия. В условиях неевропейского менталитета существование МКЕТ иное, чем в Европе. Однако органические свойства этого творчества, связанные с христианским первоимпульсом, сохраняют свое влияние и тогда, когда МКЕТ развивается вне пределов породившего ее мировоззрения.

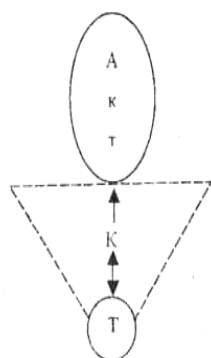
Итак, если рассматривать европейскую музыкальную культуру в период существования христианства как единый непрерывный органический процесс, можно убедиться в коренном перерождении исходных системообразующих принципов, что отличает ее от культур, сложившихся в иных религиозно-мировоззренческих условиях. Отсюда можно предположить, что специфика христианской конфессии предопределила вид музыкально-художественного процесса.

Несомненно сказываются различия в понимании христианской идеи, возникшие в процессе сложения православной, католической и протестантской церквей. Каждое из направлений формирует свою систему художественных канонов. Христианские импульсы действуют и в процессе сложения внецерковной системы творчества. Изменения христианского сознания - первопричина этого процесса. Европейская безрелигиозность имеет христианский генезис и христианскую окраску. Соответственно формируется и каноническая модель. По мере стабилизации мировоззренческого комплекса стабилизируются и художест-

венные средства, отвечающие его принципам. Отстаивается определённая ценностная система, на основе которой происходит отбор средств художественной выразительности, выход за пределы которой в рамках данной модели затруднен.

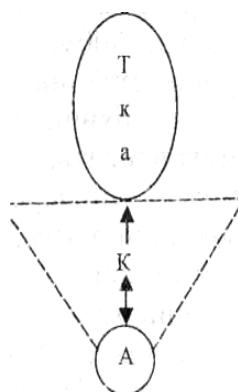
В отличие от ортодоксальных христианских художественных канонов, новые каноны - протестантские и секулярные - имеют очень ограниченные пределы влияния - и временные, и функциональные, и социальные, что, впрочем, закономерно ввиду локального значения каждой из возникающих здесь мировоззренческих моделей.

Более того, в рамках секулярных систем может протекать процесс, противоположный процессу формирования модели авторского творчества. В музыкально-культурном развитии он выглядит следующим образом:



А - авторское творчество
К – канон
Т - традиция

но если речь идёт о репродуцировании и тиражировании стиля крупного мастера, формирование системы приобретает противоположную направленность:



В этом смысле каноны пронизывают весь массив художественного творчества, в том числе явления, которые не принято рассматривать с канонической точки зрения, что делает целесо-

образным употребление термина «канон» применительно к образцам музыки театрально-концертных жанров, которые декларируют свою художественную уникальность, как поступает, например, М. Арановский²⁰.

Конечно, природа канона в новоевропейском искусстве отличается не только по признакам ментальноеTM, но и в конкретном общественном бытии на институциональном уровне.

Именно Европа Нового времени выработала наиболее чистые формы неприкладного искусства, существующего по своим законам, обособленного от всех других жизненных процессов. Однако возникновение в эпоху Возрождения такой творческой модели не отменило всех других структурных элементов художественной культуры, существовавших ранее.

Ценностные и функциональные ориентации каждой из сфер художественной деятельности отличаются друг от друга: традиционные доренессансные сферы, как и положено, более инертны в плане обновления, сохраняют синкретические свойства. Явления, возникшие в Новое время, тяготеют к автономизации, а затем к взаимодействию друг с другом, но при ясном осознании своих сущностных качеств. Функциональная их задача характеризуется преподносимостью, что в свою очередь требует достаточно сложной социальной инфраструктуры, обеспечивающей возможность создания, хранения и распространения художественных ценностей, значительно отличающихся от традиционных. Важен также способ расширения зоны действия европейской художественной культуры. Если традиционные формы творчества предполагают децентрализованность: здесь нет сколько-нибудь оформленной иерархии центров производства художественных ценностей, то для культуры Нового времени иерархичность центров становится нормой. Центры могут мигрировать, взаимодействовать, конкурировать друг с другом, быть универсальными и более специфичными, но в каждый конкретный исторический момент действует Достаточно выстроенная и устойчивая система культурных центров. Устойчивость ее обеспечивается, в первую очередь, развитостью материальной базы учреждений культуры (это следствие преподносимого функционирования художественных накоплений) или возможностью создания такой базы, что в свою очередь связано с экономическими возможностями и политической волей того или иного государства, но в соотношении культурных центров государственные границы фактически

не действуют. Культурные ареалы определяются, как правило, другими факторами, в числе которых - ментальные установки того или иного общества, в том числе религиозные, хотя и не напрямую.

Отсюда следует и еще одна особенность европейской культуры Нового времени, мало проявляющаяся в доренессансные времена, - наличие четко выявленных центров и более неопределенной периферии этого типа культуры как в целом, так и в отдельных составляющих. Причем оппозиция центр-периферия действует не только в географическом, но и в социальном, а также творческом смысле. Географический центр окружен своей социальной периферией, а места, периферические с точки зрения географического положения, могут выступать в качестве центральных для данного типа культуры. По уровню внутренней организованности европейская культура Нового времени напоминает систему государственного управления или регулярную армию, что почти не встречается в традиционной культуре.

Итак, между двум подсистемами в европейской культуре начиная с эпохи Возрождения (складываются противоположения:

1. Традиционная культура тяготеет к стабильности. Новоевропейская - к динамическому развитию.

2. Традиционная - к синкретизму. Новоевропейская - к расчленению и синтезу.

3. Традиционная - к обиходному характеру бытования. Новоевропейская - к преподносимости

4. Традиционная - к осуществлению равновеликих авторитетов и школ.

Новоевропейская - к иерархии культурных центров.

5. Традиционная - к децентрализации.

Новоевропейская - к оппозиции центр-периферия.

Особенно заметен различный подход к пониманию принципов организации художественно-творческой системы между традиционными и новоевропейскими канонами в их теоретической составляющей.

Как известно, любая каноническая модель предполагает присутствие не только практического, но и теоретического компонента. Более того, в средневековых системах сама практика могла пониматься как «наука» (конечно, в значении - «научение»), т.е. результат образования. Аль-Фараби говорит прямо: «Под этим названием (мусическая наука. - А. Л.) понимаются

собственно две науки: музыкальная практика; теория музыки»²¹. Средневековый мыслитель определяет и их взаимоотношения, подчёркивая, что «музыкальная практика значительно предшествует теории. Теория появляется только тогда, когда практика прошла всё своё развитие»²². Однако, сама по себе, практика представляет собой этап, на котором музыкант «в состоянии судить о сочинении в таком виде, как его представляет его воображение, но не может объяснить, почему он представляет данное сочинение себе таким образом...»²³. Иными словами, подлинное владение музыкой связано с процессом как практического, так и теоретического научения. Следовательно, осуществление канона творчества предполагает наличие профессиональной подготовки. В условиях «системного» канона средневековой музыки, когда творческий процесс, в основном, укладывается в две сферы - собственно музицирование и теория музыки, в этих границах можно рассматривать и профессионализм. В Новое время «авторизованный» характер канонической деятельности создаёт условия для возникновения сложной системы «профессионализмов», порождаемых как практикой, так и теорией, но нетождественных им, поэтому осмысление канона теперь не может осуществляться только в прежних границах.

Обобщение всех возможных аспектов здесь чрезвычайно затруднено, поскольку это постоянно развивающаяся и преобразующаяся система, при характеристике которой легко либо абсолютизировать одну конкретно-историческую модель, либо увязнуть во множестве частных явлений, потеряв нить обобщения. Понимая сложность и опасность избранного пути, попытаемся всё же «панорамировать» ту часть канонической системы Нового времени, которая не относится напрямую к созданию звучащих музыкальных ценностей, но важна для целостного восприятия.

Первый слой теоретического обобщения в структуре новоевропейского канона связан с нотописью. В сущности, большинство музыкальных канонических систем включают в себя способы письменной фиксации, но в Европе Нового времени они приобретают исключительное определяющее значение. Общеизвестно, что средневековые нотации - это способы фиксации звучащего материала либо для хранения и напоминания (невменные и табулатурные нотации), либо для построения теоретических концепций и в учебных целях (буквенные и цифровые нотации). Новоевропейская линейная нотация выполняет все эти функции, но при этом обладает другим важнейшим

свойством - инструктивностью по отношению к живому музицированию²⁴.

Естественно, в этой связи можно ожидать более глубокого взаимодействия практического музицирования и нотописы, нежели в других канонических системах. Действительно, постоянное «пребывание» музыканта «в нотах» сделало нотной саму природу музыкального образа. Показательно, что в речевом общении мы часто используем слова «нота» и «звук» как синонимы («Сыграй ноту "фа"» идентично: «Сыграй звук "фа"»). Нотный текст становится идеальным инвариантом музыкальной композиции. Мы «слушаем» партитуру внутренним слухом. В нотах мы ищем, прежде всего, установок к исполнению, по нотам интерпретируем смысл произведения. Мы сетуем на недостаточную ясность и непрактичность существующей нотации для фиксации разных тонкостей. Мы стремимся привести к нотному виду любой звучащий материал, оставляя на периферии наших интересов то, что не может быть представлено таким образом. Иными словами, следует говорить о ярко выраженном нотоцентризме МКЕТ.

Почему такое значение приобрёл этот, для многих систем необязательный или весьма побочный элемент музыкального процесса?

Причины возникновения такого типа музыкальной фиксации именно в Западной Европе Средних веков, в сущности, легко объяснимы: он наилучшим образом соответствует католическому пониманию мироустройства. Основанное на римском правосознании, оно стремится к строгой норматизации всех сфер жизни, в том числе и музыкальной деятельности, что сказалось в самой идее последовательной фиксации текста²⁵. Первоначально был выбран «описательный» способ фиксации - невмы, который наилучшим образом соответствует «круговому» представлению о времени, типичному для литургического сознания²⁶. Однако неизбежное усиление норматизации закрепляет предписывающие функции нотного текста, что в свою очередь порождает потребность в такой фиксации, которая позволяет интонировать на её основе незнакомую мелодию. Создание такого способа записи могло происходить в разных направлениях. Фактически все невменные системы при возникновении подобной задачи шли по пути включения в невменный текст буквенных обозначений. Яркий пример того - киноварные пометы в древнерусской знаменной нотации. На Западе невмы помещали на линиях, обозначающих строго фиксированную высоту. Что это - стремление к

оригинальности, случайность или правление общей мировоззренческой позиции? На наш взгляд, - последнее.

Включение в невменный текст буквенных обозначений высоты никак не сказывается на общем «волновом» характере музыкальных знаков, не нарушает даже на визуальном уровне «вневременного» дления распева. Это вполне соответствует православному пониманию неизменности Божественного первоначала²⁷. Католическая идея развития сотворенного мира, преобразования отдельных его частей и связанного с этим обновлением Предания, тлевшая в западном мире много веков, отчётливо проступила после Великой схизмы 1054 г. К идее линейности она тяготеет больше, чем к круговращению. Это чувствуется во всех художественных процессах, например в линейной определённости базиликальной конструкции готического собора, предпочтении линейной перспективы в живописи, систематичности уличной сетки в застройке западных городов и т. д. Опора на линию в письменной фиксации звукового материала -- лишь частное проявление той же тенденции. Линия является образом целеустремлённости временного процесса, а с ним и особой значимости «человеческого фактора» в мироздании. По словам склонявшегося к католицизму русского философа П. Чаадаева, «Бог времени не создал; он дозволил его создать человеку»²⁸. Разумеется, идея линейности в нотописи в какой-то момент должна была вступить в противоречение со стихийными «сполохами» невменной графики. Это произошло. Линейный принцип стал всеобъемлющим в квадратной нотации, распространившись на форму всех знаков.

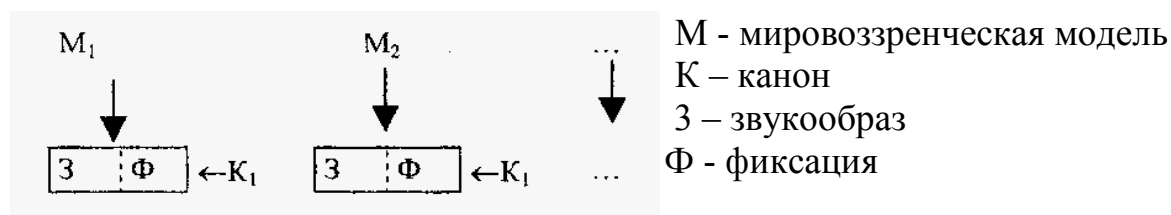
Дальнейший путь европейской нотации пролегает в рамках того же принципа. Адаптируясь к различным задачам, до определённого времени приспособляясь к вновь появлявшимся видам музицирования, она заметно изменила свой облик. Однако в Новое время система отшлифовалась настолько, что приобрела свойства универсальности, способность фиксировать любой материал. Появились знаки, отражающие такие звуковые явления, которые прежде не фиксировались.

Таким образом, европейская нотопись стала инструментарием, отвечающим разным каноническим задачам, но достаточно безразличным к содержанию каждого конкретного канона. Если в Средневековье запись была визуально-образным аналогом звучания музыки, то нотопись Нового времени дистанцировалась от содержательных целей той музыки, которую фиксировала на уровне технологии записи.

Эта ситуация породила принципиально новую специфику творчества. Теперь сам нотный текст приобрёл способность формировать музыкальную образность. К примеру, византийскую нотацию невозможно применить для записи любой другой музыки. В новом контексте те же знаки приобретают иное значение, как свидетельствуют греческие невмы, трансплантированные на русскую почву. По существу, в «системных» канонах нотация порождена духовно-мировоззренческим комплексом в той же мере, как и литургический звукообраз. Новоевропейская нотация, напротив, сама определяет звукообраз.

Конечно, внутри музыкального массива, связанного с этой нотацией, множество различий, однако человек, воспитанный в новоевропейской нотной парадигме, способен без дополнительного обучения понять содержание любого произведения, поскольку «привязка» к нотам придаёт им всем единую смысловую заданность. Думается, к этой ситуации может быть приложена аналогия с гипотезой Э. Сепира-Б. Уорфа, согласно которой язык определяет ход наших мыслей и их воплощение²⁹. Учитывая производный от нотописи характер звукообраза в новоевропейской музыке, можно утверждать, что именно нотация является субстратом её языка.

В контексте нотомышления иное, чем прежде, значение приобретает и понятие канона. Соотношение мировоззренческой идеи и порождённого ею художественного канона в средневековой музыке можно выразить так:



В новоевропейском музыкальном творчестве³⁰ действует такое соотношение элементов:



Сложившиеся отношения звучащего материала и его фиксации в нотном тексте непосредственно сказываются и на всех областях музыковедческой рефлексии. Универсальность нотации обеспечивает возможность рассмотрения любых канонических «завязей» одновременно, не считаясь с различиями смысловой детерминации. Естественно, все эти явления становятся как бы периферией центрального типа творчества для которого линейная нотопись -- родовое основание. В связи с этим целесообразно говорить не только о канонах в новоевропейской музыке, но и канонических линиях в рамках одной канонической системы³¹. Видимо, весь массив светской музыки последних четырёх столетий нужно рассматривать именно в таком ключе, помня, что в ней существуют и устойчивые образы, и различные стили, направления, жанры и формы³². Соотношение этих понятий должно рассматриваться отдельно, как самостоятельный вопрос.

¹ Лосев А. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М., 1973. - С. 15. Любопытно сравнить его определение с представлениями Поликлета (см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: ранняя классика. - М: АСТ 2000. - С. 327).

² Яковлев К Искусство и мировые религии. - М.: Высшая школа, 1985. - С. 106.

³ Ивашкин А. В. Канон в музыке как эстетический принцип: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. - М., 1978. - С. 2.

⁴ Бернштейн Б. Традиция и канон. Два парадокса // Советское искусство - знание' 80. - М.: Сов. художник, 1981. - Вып. 2. - С. 131.

⁵ Иофан К Становление протоканона в изобразительном искусстве Японии // Проблема канона... - С. 24.

⁶ Соколов С. К вопросу о структуре и функции канона в классической живописи Дальнего Востока // Там же. - С. 36.

⁷ Муриан И. Канон в художественной системе Борободура // Там же. - С. 129.

⁸ Григорович Н. Эволюция канона в бронзовой пластике Бенина // Там же. - С. 242.

⁹ Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. А. Собр. соч. - Париж, 1985. Т. IV - С. 235.

¹⁰ Колтинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады. — М: Искусство, 1988. - С.100

¹¹ Померанцева Я Эстетические основы искусства Древнего Египта. - М.: Искусство, 1985. - С. 102.

¹² *Каган И.* Принципы построения историко-культурной типологии // Изв. Северокавказского науч. центра высшей школы. - 1976. - № 3. - С.43

¹³ *Плахов Ю. Н.* Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. - Ташкент: Фан, 1988.

¹⁴ *Лосев А.* Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. - М., 1964. - Вып. 6. - С. 351-399.

¹⁵ *Лесовиченко А.* Специфика развития канонического музыкального мышления в средневековой Европе // Вопросы социально-экономического и культурного развития общества. - Улан-Удэ, 1989. - С.53.

¹⁶ Как известно, первоначальное определение канона у Поликлета включало в себя и образец - статую Дорифора и трактат - теорию вопроса. Эта позиция оказалась нормативной для любой канонической системы.

¹⁷ Например, *Есинова М.* Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре // Вопросы философии. - 1994. - № 6. - С. 82-88; *Becker J.* Traditional music in modern Jawa. - Honolulu, 1980.

¹⁸ *Бажанов Н.* Концепции (музыкального) времени: запад-восток // Музыкальная культура как национальное и мировое явление - Новосибирск, 2002. - С. 241.

¹⁹ *Сингер Б.* Демократическое решение проблемы этнического многообразия // Вопросы философии. - 1994. - № 6. - С. 89-97.

²⁰ *Арановский М. Г.* Симфонические искания. - Л.: Музыка, 1979.

²¹ *Аль-Фараби.* Трактаты о музыке и поэзии. - Алма-Ата: Гылым, 1992. - С. 340. Цитирование мусульманского автора X в. по данному вопросу представляется нам правомерным, во-первых, потому, что в своих рефлексиях он исходит из перепатетической традиции и сознательно подчёркивает универсальный внеконфессиональный характер своей позиции, во-вторых, Аль-Фараби в средневековье, в том числе западном, называли «вторым учителем», сравнивая его тем самым с Аристотелем. В Европе его труды знали и высоко ценили.

²² Там же. - С. 142.

²³ Там же. - С. 87.

²⁴ Интересно рассуждает на эту тему М. А. Салонов (*Сапонов М. А.* Менестрели. - М.: Преем, 1996. - С. 178-187).

²⁵ Об этом: *Лесовиченко А. М.* Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба: - Новосибирск, 2001.

²⁶ Об этом: *Лесовиченко А.* Григорианика и мировоззренческие принципы Средневековья // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. - Новосибирск, 1997. - Вып. 3 - С. 3-16.

²⁷ *Лесовиченко А.* Художественные основы христианского культа. - Новосибирск, 2001.

²⁸ *Чаадаев Я.* Избранные сочинения и письма. - М.: Правда, 1991 - С.61.

²⁹ *Сепир Э.* Язык. - М., 1934; *Уорф Б.* Отношение норм поведения и мышления к языку // *Звягинцев В.* История языкознания XIX-XX веков в очерках и

извлечениях. - М., 1965. - Ч. 11; Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. - М., 1983.-С. 102-117.

³⁰ Учитывая, что мировоззренческие модели развиваются, сближение канона и в художественном творчестве, и в других сферах не может не воздействовать на изменение отношения этих моделей между собой к более тесному сопряжению. Фактически получается:

M ₁	M ₂	M ₃	...
----------------	----------------	----------------	-----

³¹ Это особый вопрос, требующий выработки самостоятельного инструментария, что применительно к новоевропейской музыке сложно. «Системный» канон средневековья позволяет подойти к этой проблеме более остро, поскольку такова природа самого канона (см.: Лесовиченко А. Рефлексии о музыке и практическое музицирование: антиномия западного средневекового сознания // Вопросы музыкознания. - Новосибирск, 1999. - С. 46-62).

³² В музыке понятие канона часто ограничивается определением одной из разновидностей полифонической техники. При несомненной возможности включения этого значения в комплекс представлений о каноне в широком музыкально-эстетическом смысле мы не рассматриваем этого вопроса ввиду его частного характера. При употреблении слова «канон» в технологическом аспекте предлагаем применять определение «полифонический канон».

2 ЛОГИКА ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ПУТИ СМЕНЫ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАНОНОВ

Система европейских музыкальных канонов, складывавшихся в разные времена, в разных регионах, связывает воедино огромное число явлений, многие из которых непосредственно «руг с другом не соприкасаются, что при симультанном рассмотрении вызывают ощущение полной несвязанности целых Пластов музыкальной культуры. Однако в диахронном плане, с учётом мировоззренческих особенностей того или иного сообщества, становится очевидной внутренняя связанность фактически всех канонов автохтонного происхождения. В европейском контексте можно рассматривать флуктуации - многие каноны Неевропейского происхождения. Некоторые из них являются Стимулирующим фактором в собственно европейском контексте - например, арабо-мусульманские каноны средневековой Испании. Однако непосредственно в систему европейских форм Художественного творчества на каноническом уровне они всё-таки не входят и не оставляют следов в музыкальной культуре европейских народов, исчезая вместе с их «неевропейскими» носителями. Скажем, каноны турецкой музыки, распространённой на большой территории юго-восточной Европы на протяжении нескольких столетий, вряд ли могут быть отслежены после ухода турок с этих земель. Очевидную преемственность и взаимосвязанность имеют всё-таки только каноны, порождённые в Христианском музыкально-культовом контексте, как бы они ни удалялись в дальнейшем от своего истока. В сущности, такое Закономерно, поскольку в этом и состоит природа канонического творчества: художественные явления суть способ «материализации мировоззренческих представлений».

Конечно, здесь кроме мировоззренческих факторов действует немало внутренних силовых линий, детерминиро-

ванных наследием предшествующих времен, личным талантом художника, конкретными жизненными обстоятельствами и т.д. Тем не менее с этих позиций, думается, яснее, чем с каких-либо иных, видится общая направленность движений в музыкальной культуре.

Стремление приблизиться к этой проблематике сопряжено с рядом сложностей сугубо исследовательского свойства: музыкальная наука, большей частью занятая рефлексиями над нотным текстом, имеет слабо разработанный понятийный аппарат в тех вопросах, которые выходят за рамки собственно творчества. Все ключевые понятия музыковедения - функция, стиль, жанр, метод, направление - являются обобщением представлений о конкретных музыкальных образцах, на какой бы уровень абстрагирования они ни выходили.

Немного добавляет и рассмотрение музыкальных памятников с точки зрения их прикладного назначения, так как здесь действуют либо те же имманентно-музыкальные подходы, либо подходы, взятые из других наук; безразличные музыкальной проблематике и, как правило, мало способствующие пониманию сути явлений.

Думается, для решения подобных задач необходима особая позиция, позволяющая выражать идеи, связанные как со звуковой материей, так и с породившим ее комплексом мировоззренческих представлений, причем акцентирующая именно этот первоначальный посыл.

В музыкальной культуре действует комплекс творческих импульсов, обеспечивающих удовлетворение всех содержательных запросов к музыке, возникающих в любой части общества. Чем сложнее социальный уклад и разнообразней спектр общественных отношений, тем больше разнонаправленных творческих импульсов. Безусловно, ни перечислить их, ни учесть не представляется возможным поскольку появление этих импульсов не регламентируется никакими устойчивыми обстоятельствами. Однако в конкретных художественных формах реализация не бывает абсолютно свободной, поскольку здесь начинают оказывать влияние существующие художественные образцы. Возникающие идеи на стадии звуковой реализации либо гаснут, «осложняясь», либо поддерживают жизнеспособность существующих творческих систем, либо содействуют образованию новых. В каждом обществе, в каждую историческую эпоху свой баланс элементов стабилизации и обновления, да и мера инновационности различна.

Для того чтобы делать какие-либо заключения по этому поводу в глобальном музыкально-культурологическом аспекте, следует обращать внимание лишь на те явления, которые кардинально отличаются от предшествующих по своей ментальной установке, материализованной в новых творческих формах. Будем считать, что возникновение таких явлений - следствие действия «ментально-креативных факторов» (далее - МКФ). Каждый такой фактор обеспечивает существование художественного материала особого рода, который в дальнейшем обладает способностью развиваться, видоизменяться, оставаясь, однако, в зоне действия своего МКФ. Из этого Материала складывается «творческая сфера» (далее - ТС), которая будет существовать столько, сколько будет жизнеспособен ментально-креативный фактор.

МКФ представляет собой мыслительная импульс к творчеству, возникающий в определённой социальной среде, в конкретный исторический момент в соответствии с теми мировоззренческими установками, которые являются нормативными для общественного сознания. МКФ выражает тот идеологический посыл, который реализует ментальные особенности социума.

Материализованным выражением МКФ является «творческая сфера» - совокупность средств художественного выражения, организованных для реализации определённой мировоззренческой задачи. В рамках творческой сферы могут проявляться традиция, канон и авторское индивидуализированное творчество. В некоторых случаях творческая сфера изначально тождественна жанру. Например, сфера, которую мы будем обозначать как «религиозно-светское перекрещивание», наиболее отчетливо выразилось при зарождении в XIII в. жанра мотета. Однако уже к началу XIV в. мотет стал в большей степени тяготеть к церковной практике и, следовательно, перешёл в другую творческую сферу.

В большинстве же случаев реализация потенциала «творческой сферы» осуществляется несколькими жанрами.

Следует отметить, что не обязательно в каждый конкретный исторический момент все возможные «творческие сферы» наполняются артефактами. Часть из них пребывает в латентном состоянии и проявляется в иной исторической ситуации.

Дать определение МКФ в «творческой сфере» весьма просто. Их нельзя отождествить, например, с социально-историческими понятиями, хотя связи есть. Нельзя сказать, что творческая сфера данного МКФ» - это музыкальная культура

какой-либо социальной группы, потому что, возникнув в определенной среде, она совершенно не обязательно должна быть неизменным атрибутом именно этой среды. Вполне могут происходить социальные миграции, при которых данная «творческая сфера» может вообще уходить из этой социальной группы, в которой она впервые проявилась. С другой стороны, нельзя сказать, что речь идет о каком-либо особом понимании музыковедческих терминов, например «жанра». Действительно, в некоторых случаях «творческая сфера» может быть тождественна «жанру» или какое-то время существовать как жанр, но, во-первых, это совершенно необязательно, а во-вторых, у «жанра» своя логика развития: один и тот же жанр вполне может находить применение в разных «творческих сферах». Короче говоря, мы имеем дело с величиной «X», которую трудно определить, но нельзя сомневаться в ее существовании.

Проследим появление «творческих сфер» в рамках христианской мировоззренческой парадигмы.

Христианский мир органически связан с дохристианским опытом и вместе с тем непрерывно контактирует с нехристианскими культурами. На границах христианской ойкумены последний фактор особенно заметен, но и в глубине ареала христианского мировоззрения он тоже сказывается. Христианская идея внедряется в определенный момент в культуру, в частности в художественное творчество.

Первый вопрос, который возникает в этой связи, - датировка. По всей видимости, говорить о какой-либо особой христианской культуре невозможно до того момента, пока не оформятся ключевые догматы, культовая практика, художественные элементы культа, наконец, ценностные параметры отношения к тем или иным продуктам художественно-творческой деятельности. Конечно, это происходит не ранее IV в., а достигает своего логического завершения VIII в., когда откристаллизовалась христианская религиозная концепция.

Ценностные параметры христианства сложились еще во II - III вв., по крайней мере, в смысле отторжения ценностей языческого Рима¹. Однако ценностная система первых веков базируется на негативных признаках: определении того, что не годится для христианства из старых систем. Позитивные критерии могли появиться только после того, как оформилось в систему то, что можно оценивать позитивно².

Итак, к середине I тысячелетия сложилась христианская художественно-творческая система. С того времени можно соотносить ее с другими однопорядковыми системами.

Хорошо известно, что в тот период оставалась еще достаточно стабильной античная дохристианская концепция. Она трансформировалась, приспособливаясь к христианским задачам. На этом основании некоторые исследователи (С. Аверинцев, А. Лосев) считают огромный исторический период в полтысячелетия (с IV по IX вв.) переходной эпохой между античностью и средневековьем³. В смысле трансформации элементов и их приспособленности к новым условиям - это, конечно, верно, но, имея в виду, что к этому времени сложился каркас христианской культуры, представляется возможным начинать историю средневековой культуры все-таки с VI или даже IV в. и рассматривать этот этап как протосредневековье. Чтобы разобраться, что в нем происходило, необходимо понять механизм культурных процессов в дохристианской греко-римской античности.

Очевидно, что к моменту начала распада здесь существовало три крупные сферы: массовая общенародная культура, генерированная древним мистериальным сознанием, типологически единая, но очень разноплановая в конкретных проявлениях по территориальному признаку, а также в содержательном отношении. Ее можно определить термином «фольклор». Хотя это понятие в научной литературе недостаточно конкретно, оно все же способно очертить границы той сферы культуры, о которой идет речь⁴. А именно: анимистический, тотемный, шаманистский синкретиз (назовем его МАС - мистериальный архаический синкретиз), определяемый им бытовой пласт, а также «выворачивание» мистерального акта. В определенных случаях (например, свадебном обряде), в дополнение к мистической, решается и общественно-правовая задача. В культуре античного мира все они вместе составляют фольклорный гумус для других сфер культуры, расчленив который уже невозможно.

Выразим структуру античного фольклора в виде трехчленного комплекса:

$\alpha 1$ - мистериальный архаический синкретиз (МАС).

$\alpha 10$ - бытовой пласт,

$\alpha 01$ - «выворачивание» мистерального акта.

$$\begin{array}{c} \alpha_{10} \\ (\alpha_1 \quad \alpha_{01}) \end{array}$$

Источником органического развития мировоззренческой системы, породившей систему культуры, зафиксированной здесь под определением «античный фольклор», является языческая религия классической античности, которая, не отрицая древней традиции, систематизирует, логизирует, облагораживает существовавшие ранее нормы. В результате возникает особый вариант религии и связанная с ним новая сфера культуры. Обозначим ее как «антично-классическую спецификацию МАС». Сюда будут относиться все значительные религиозно ориентированные явления культуры начиная от «Теогонии» Гесиода и вплоть до трагедий драматургов V в. до н. э. Последние можно считать наиболее последовательной попыткой логизации, или, вернее, теологизации мистериального акта.

Тенденция систематизации приводит и к расчленению фольклорного синкретизма, к специализации по видам деятельности, а это в свою очередь - к возникновению различий между элитарными явлениями, которые, по-существу, составляют сферу «спецификации МАС» и общедоступной культуры, точнее - культуры, порожденной массовым пониманием элитарных мировоззренческих нормативов. Отчасти здесь реализованы религиозные идеи, могут появляться также вопросы, безразличные религиозной проблематике, хотя и непротиворечащие ей. С мировоззренческих позиций - это сфера дисперсии религиозного импульса. Здесь тоже действуют специалисты, но менее утонченные, чем в сфере «спецификации МАС», по сравнению с последними, они выглядят полупрофессионалами. Вероятно, наиболее эмблематичен для этой сферы портрет гистриона, способного петь, играть на инструментах, показывать цирковые номера, декламировать, плясать, лицедействовать и т.д. Поэтому обозначим эту сферу как «гистрионную субкультуру».

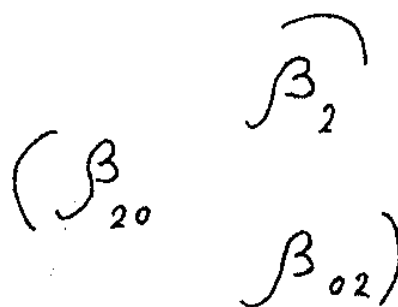
Наконец, нельзя не заметить, что новая мировоззренческая ситуация, возникшая в результате систематизации религии, порождает невиданное доселе явление - светскую сферу культуры, которая соответствует религиозно-мировоззренческим позициям, но автономна к религиозной культуре. Эта сфера элитарна, высокопрофессиональна, но не соприкасается напрямую с религиозно-детерминированной культурной деятельностью, а иногда может выполнять и оппозиционную роль, подобную той, которая обнаруживается у сферы α_{01} по отношению к α_1 . В некоторых случаях это дворцовая культура, однако

в связи с обожествлением императора в Риме дворцовый уклад тяготеет к сакрализации. Поэтому эта сфера культуры находит новые социальные ниши. В римский период античной истории она приобретает особое значение и распространяется в патрицианских кругах. Обозначим ее термином «светская элитарная субкультура». Таким образом, выделяем в рамках античной культуры еще один трехчленный комплекс, менее сжатый в единое целое, чем фольклор, но тем не менее включающий типологически однопорядковые сферы. Поскольку, во всех случаях здесь важен профессиональный фактор. Назовем этот комплекс «профицио» (лат. proficiō - идти впереди)

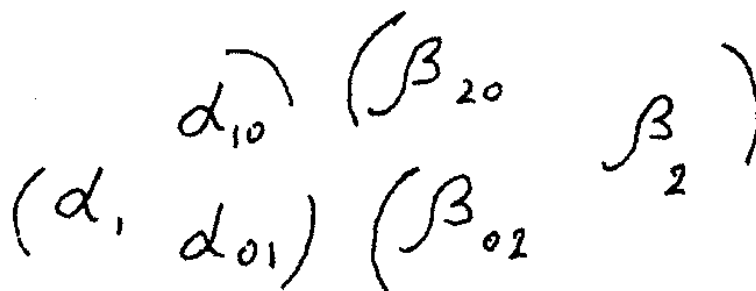
β_2 - антично-классическая спецификация МАС.

β_{20} - гистрионная субкультура.

β_{02} - светская элитарная субкультура.



В целом, система античной культуры выглядит следующим образом:



В процессе становления вектор движения направлен от α_1 к β_2 , но тогда, когда система сложилась, наверняка появились и обратные импульсы от комплекса β к комплексу α . Фольклор тоже испытывает влияние мировоззренческой трансформации, которую пережила античность в связи с систематизацией религиозной концепции. Это не говоря уже о том, что каждая из сфер культуры сама по себе влияет на другие как внутри своего комплекса, так и за его пределами.

При всех особенностях каждого из комплексов в рамках античной культуры нужно отметить, что в целом она достаточно едина, развивается по общим законам, в едином культурно-историческом ритме. Это вполне естественно, поскольку целостна религиозная концепция греко-римской античности.

Прежде чем перейти к культуре христианского мира, необходимо внести одну деталь, связанную с появлением новой религии, поскольку возникла она первоначально в контексте иудейской культуры и лишь позднее выросла в греко-римский культурный организм.

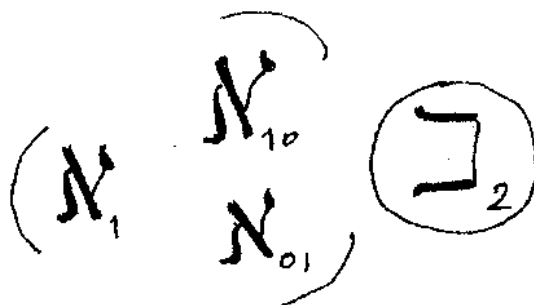
Структура фольклора иудеев аналогична греко-римской. Однако, помня об особом мировоззренческом окрасе иудейской культурной традиции, используем для индексации буквы еврейского алфавита.

N_1 N_{10} N_{01}

Особенность конструкции иудейской культуры будет касаться второго комплекса - профитию.

Трудно утверждать однозначно, но создается впечатление, что этот комплекс представлен только одной сферой - иудейской спецификацией МАС. Это обусловлено последовательной теократией в иудейских государствах. Содержание этой сферы культуры имеет мало общего с тем, что можно видеть в греко-римской традиции. Однако во внутренних взаимоотношениях этой сферы и сферы фольклора много аналогий с тем, что существовало в европейской античности. Прежде всего, органическая' связанность архаической системы культуры с собственно иудейской, отсутствие какой-либо оппозиционности. В русле культурной преемственности это, так же как в Европе, - спецификация, хотя в собственно религиозном смысле ситуация другая: иудаизм не есть форма систематизации более древних представлений. Это религия, имеющая своего конкретного провозвестника — Моисея. Что накладывает

отпечаток на содержание культурной традиции. В целом схема иудейской культуры выглядит следующим образом:



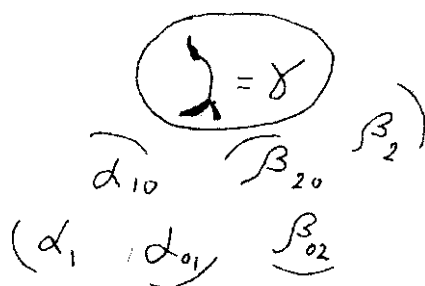
Христианство, возникнув, в иудейской среде, в первоначальных культурных проявлениях, безусловно, было связано со своей материнской традицией, однако в лоне ее не могла возникнуть культурная сфера, имеющая достаточную степень автономности, так как такое могло случиться только при вытеснении ортодоксального иудейского материала из сферы

З₂, поскольку претендовало на ту же социально-культурную позицию, которую занимала традиция, порожденная иудейской идеологией. Ниша, где могла бы складываться христианская культура была занята. Поскольку очень скоро христианское мировоззрение вышло за пределы еврейского социума, для этой культурной традиции путь христианизации оказался невозможен: она была слишком замкнутой, а иудейская религия достаточно устойчивой, чтобы выдержать конкуренцию христианской идеи и сохранить за собой позиции системообразующего средства в еврейской культуре и в дальнейшем.

Христианская религия начала свой путь, приспособляясь в существующей культурной среде, в большой степени в рамках греко-сирийско-коптских традиций, а затем и латинских. Именно здесь оказалась возможной адаптация новых идей.

Чем же обусловлена лучшая «прививаемость» христианства в культуре более далекой как по генетическим системообразующим религиозным импульсам, так и по складу самой традиции. Видимо, большей «усталостью» и меньшей сопротивляемостью языческой религии, а также меньшей привычностью культовых элементов, привнесенных христианством. Для разомкнутой культуры, порожденной языческими идеями, возможностью абсорбации нового культового пласта была значительно выше, чем самокоррекция иудейской традиции под

воздействием новых идей. Главное, большая, нежели у евреев, множественность культурных сфер греко-римской античности давала шанс для нахождения свободной ниши в становлении еще одной сферы, по мере своего развития делающейся все более органичной для данной системы культуры, а затем сумевшей оказать воздействие и на другие сферы, «приучить» постепенно эту культуру к своим мировоззренческим импульсам и вытеснить импульсы, идущие от традиционного мировоззренческого центра - сферы β_2 . В процессе формирования сферы христианской субкультуры в рамках культуры греко-римской античности схема функционирования ее системы выглядит следующим образом $\beth = \aleph$. Приравненными буквами \beth и \aleph подчеркивается постепенная абсорбация иудейских элементов (отсюда буква *гимел* еврейского алфавита, чужеродная в данном контексте) и становление уже органичной для данной системы сферы \aleph .



Дальнейшая история европейской системы культуры в зоне действия христианской идеологии была в основном историей преодоления дохристианских мировоззренческих импульсов. Вначале это - вытеснение и уничтожение (иногда – попытки «приручения», сферы β_2 , затем подчинение и глубокая перестройка деятельности других сфер комплекса «профицио». В первом тысячелетии н. э. эта проблема была не столько решена, сколько «загнана внутрь»: резко сократились поле действия и социальная база этих сфер, с носителями их традиций долго и мучительно боролась церковь. Во втором тысячелетии они в некоторой степени были реанимированы на Западе в связи с духовными изменениями в самом христианстве, а к XVI в. аналогичные условия сложились и в православной ойкумене.

Сложнее обстояло дело с воздействием на фольклор. Здесь Христианская культура могла рассчитывать только на контаминации своих представлений и духовных импульсов с теми традициями, которые восходили к древним временам и не поддавались никаким серьезным трансформациям. Здесь можно было рассчитывать только на изменение вектора мировоззренческой ориентации.

Во всяком случае, с появлением нерелигиозных импульсов вся система как бы переродилась. Те же сферы культуры наполнились новым содержанием, действовали другие духовные тенденции.

Изобразим схематически сложившийся механизм следующим образом:

A_{00} - бытовой пласт фольклора;

A_{10} - «выворачивание» мистериального акта, в рамках которого могут осуществляться социально-регулятивные функции;

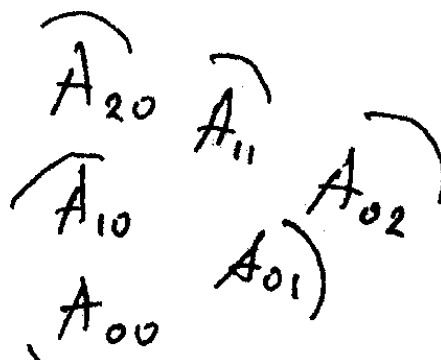
A_{01} - светские элитарные традиции;

A_{02} - вернакулярная суб-

A_{11} - мистериальный архаический синкретиз;

культура;

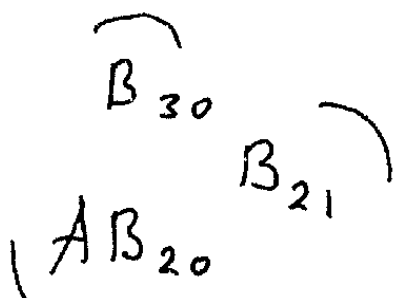
A_{20} - христианский культ как явление культуры.



Не случайно все сферы обозначены одной буквой А, поскольку динамика развития культуры в христианском мире оказалась значительно более интенсивной, чем в древности. Это обеспечило появление новых культурных блоков, настолько отличных от всех вышеперечисленных, что указанные элементы по сравнению с ними выглядят родственными, хотя различия нижнего и верхнего комплексов, безусловно, весьма значительны.

Рассмотрим сложение этих новых блоков. Начнем с того блока, источником которого является сфера A_{20} - христианский культ как явление культуры. Чтобы было видно, как эта сфера относится к новому блоку, обозначим ее AB_{20} .

Возникновение новых сфер культуры связано, прежде всего, с уменьшением меры сакральности и увеличением удельного веса профессионально-ремесленных средств. Так, из сферы культа начинают выделяться сферы, материал которых заложен в AB_{20} но никогда до сих пор не претендовал на автономность. Думаю, их можно охарактеризовать как популярное внекультовое религиозное творчество и творчество, имеющее культовое назначение, зафиксированное в строго соблюдаемых письменных текстах, а также основу для формирования на этой базе новых форм.

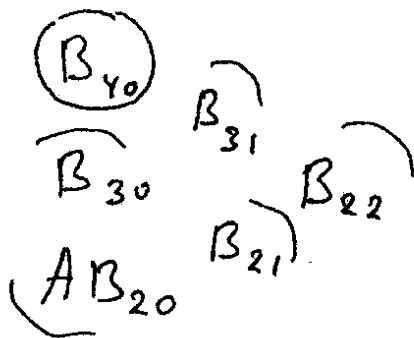


AB_{20} - сакральный
культовый материал;
 B_{21} - регламентированная
культовая традиция;
 B_{30} - популярное внекуль-
товое религиозное творчество.

Внутренне сферы B_{30} и B_{21} глубоко связаны со сферой AB_{20} и представляют собой как бы новую ипостась «материнской» сферы.

Творческие сферы, которые отпочковались от описанного комплекса, в большой степени самостоятельны. Их отношения с исходной подсистемой (обозначим ее термином «христианская матрица») напоминают отношение комплекса «профицио» к фольклору в блоке А.

Совершенно особую сферу составляет творчество, функционирующее в рамках культа, но развивающееся еще и по собственным художественным законам. Популярное внекультовое религиозное творчество приобретает новый облик сферы «профицио», наподобие A_{11} , фактически теряя черты популярной сферы деятельности, но становясь внекультовой для круга клириков. Наконец, особую сферу составляет творчество, в котором перекрещиваются религиозные и светские традиции. Таким образом, схема «профессионально-ремесленного» блока такова:



B_{40} - культовое творчество, развивающееся по законам искусства;

B_{31} - профессиональное внекультовое религиозное творчество;

B_{22} - религиозно-светское перекрещивание.

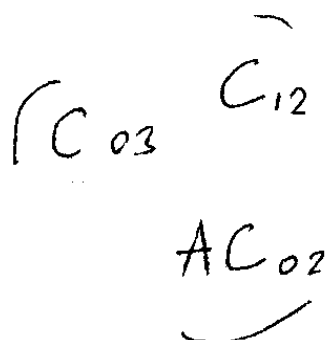
В целом блок В наиболее насыщен мировоззренческими идеями и демонстрирует накопление разрушительных тенденций. Так, если в рамках комплекса «христианская матрица» наблюдаются качества цельной самодостаточной системы, то остальные сферы демонстрируют ее расшатывание: в сфере B_{40} разрушается внутренняя цельность культа за счет усиления несакрализованных факторов эстетического развития; в сфере B_{31} религиозное творчество приобретает свойства, удаляющие его от церковного идеала по конструктивным признакам. Сфера B_{22} вносит в религиозную систему сильные нерелигиозные содержательные мотивы, которые фактически здесь доминируют. Само религиозное начало проявляется скорее в параллелях к другим культовым сферам, нежели непосредственно в художественных элементах.

Что касается христианско-мировоззренческих детерминант средневековой культуры - это все. Однако невозможно закончить рассмотрение культуры этой эпохи, не обозначив логику развертывания светской сферы, которая после вытеснения дохристианской идеологии в течение нескольких веков находится в состоянии упадка. Ее античные импульсы в первом тысячелетии новой эры лишь тлеют, однако начинают набирать силу уже с конца X в.

В первом тысячелетии светская традиция - в основном продолжение античной - вызывает весьма неблагоприятную реакцию господствующей идеологии. Во втором же тысячелетии она как бы заново формируется на фольклорном материале и идеологически подчинена христианскому сознанию. В определенном смысле ее появление есть еще один показатель расшатывания границ средневековой христианской системы культуры.

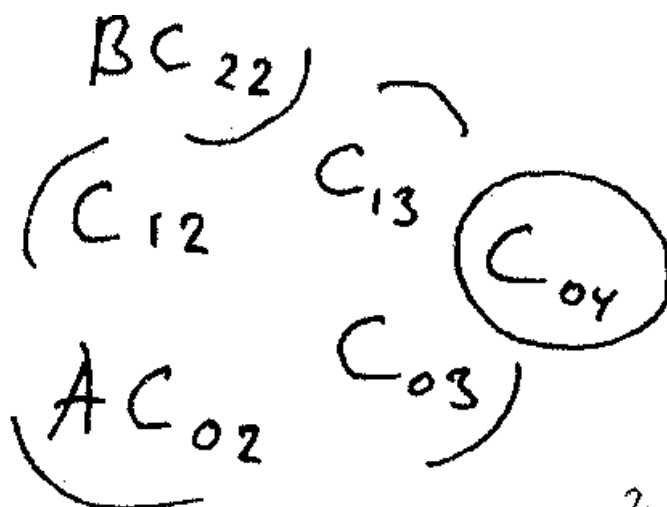
С этого времени светский блок основан на куртуазной субкультуре, получившей и автономную от христианства идеологическую поддержку, которая составляет теперь сферу A_{02} . Добавим к ее обозначению индекс С как показатель основания нового блока.

Развитие в рамках светского блока, с одной стороны, проявляется в усилении профессионализации и специализации художественного творчества, с другой - демократизации, распространении элементов светской субкультуры на различные слои общества, что создает трехчленный комплекс «светское творчество»:



AC_{02} - куртуазная субкультура;
 C_{12} - профессионально-специализированное светское творчество;
 C_{03} - демократизированные ветские традиции.

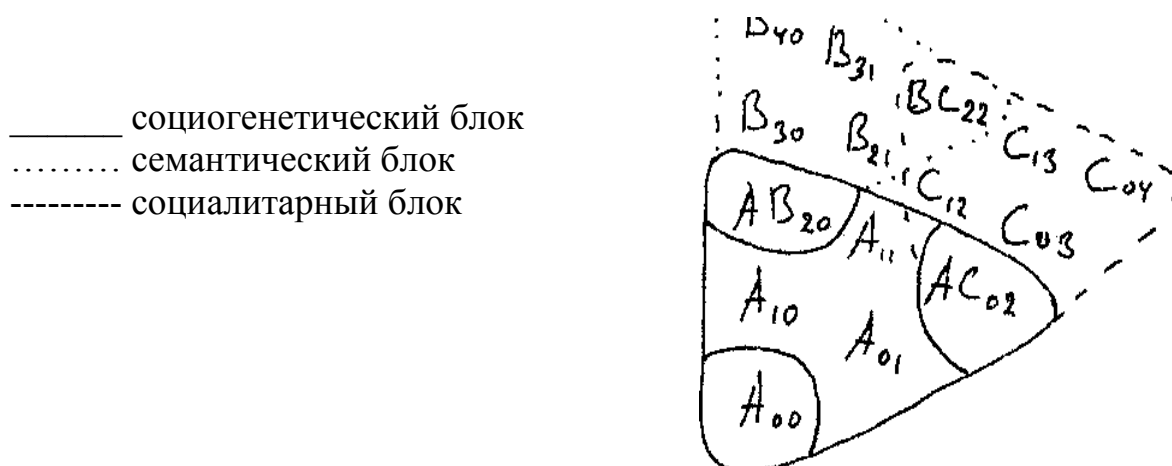
Наконец, последний этап развития этого блока порождает, уже отмеченную контаминацию светского и религиозного начал, профессиональную традицию в рамках развития демократизированного художественного процесса, в основном в городах (мейстерзингеры), и тип творчества, ориентированный на воссоздание античных дохристианских ценностей. В результате весь блок выглядит так:



C_{13} - городское домашнее музицирование
 C_{04} - профессиональный музыкальный театр аристократических домов

Подходящим определением блока будет - «социалитарный» (от лат. socialitas - общество, ближнее окружение) – искусство широкого общественного назначения нефольклорного плана.

Таким образом, система средневековой музыкальной культуры складывается из трех блоков: социогенетического (А), семантического (В), социалитарного (С). Их взаимодействие схематически можно выразить следующим образом:



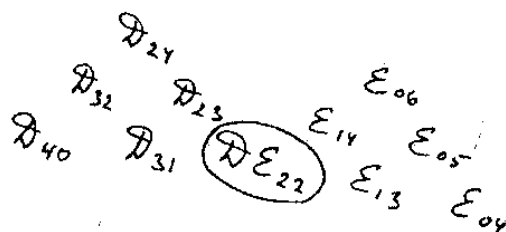
Исходя из вышеизложенного следует вывод: логика художественного развития в средневековье такова, что в любом своем проявлении, на любом «этаже» нельзя вычленить «чистый», идеологически однозначный элемент. Слишком велико взаимодействие в системе, слишком относительна обособленность религиозной традиции от других. Каждый из блоков, отличаясь некоторой автономностью, тесно связан с другими, образуя тем самым систему, действие которой обусловлено в основном явлениями, трудно отделимыми друг от друга, при наличии пяти опорных центров, обладающих более четкими функциональными признаками, нежели остальные (A_{00} , AB_{20} , AC_{02} , B_{40} , C_{04}). Специфическое место занимает также сфера BC_{22} , автономность которой - результат слияния признаков Двух блоков. В рамках традиционной христианской культуры такое совмещение не имеет сколько-нибудь серьезных системообразующих последствий. Однако для культуры Нового времени в нем заложен едва ли не главный импульс.

Новое время - период деградации прежней религиозной системы ценностей, а с ней и основ традиционной христианской культуры. В духовной жизни наблюдается процесс свертывания количества элементов системы, достигший кульминации к кон-

цу средних веков - времени, которое в истории искусств называют эпохой Возрождения. Это происходит, видимо, в силу уменьшения значимости оппозиции светское-культовое. Именно поэтому на первый план в качестве стержня новой культурной ориентации выдвигаются те наработки в средневековой культуре, что осуществлялись в средневековой культуре через взаимодействие, сопряжение религиозного и нерелигиозного начал. Творческие сферы, рожденные здесь расширяются. В определенный момент становятся доминирующими, претендуют вообще на абсолютную творческую значимость. Проследим, как осуществляется этот процесс.

Начало Нового времени наследует весь ряд творческих сфер, сложившихся в эпоху Возрождения на этапе истаивания средневековых импульсов. Однако в новых исторических условиях они имеют иной смысл и иные последствия, поэтому целесообразно присвоить им новые символы: $V_{40} = D_{40}$; $V_{31} = D_{31}$; $BC_{22} = DE_{22}$; $C_{13} = E_{13}$; $C_{04} = E_{04}$.

Сферы, возникающие на базе этого ряда, еще сохраняют культовое или светское предназначение, но различия между ними уменьшаются. В них ощущается тенденция к сближению, а по ряду признаков - даже к унификации. Поэтому блоки Д и Е имеет смысл изобразить вместе:



D_{32} - искусство, функционально связанное с церковью, ортодоксально-канонической ориентации;

D_{23} - новоканоническое профессионально ориентированное культовое искусство;

D_{24} - концептуальное искусство, реализующее религиозные искания в культовых формах;

E_{14} - светское искусство, не имеющее нехудожественной функциональной задачи;

E_{05} - светское искусство прикладного назначения, требующее профессионализма;

E_{06} - концептуальное искусство, отражающее жизненные обстоятельства в адекватных формах.

Логика построения схемы показывает, что здесь не хватает одного компонента между сферами D_{24} и E_{06} - Вместе с тем в характеристике этих двух сфер явно определилась общность, связанная с их концептуальной установкой. Думаю, объединяющей сферой должно быть искусство, тоже концептуальное, но использующее при этом чистые формы мышления, не привязанное к конкретным жизненным проявлениям, что изначально возможно в основном в не-витаморфных видах искусства (музыка, архитектура), но с течением времени обнаруживающее себя в других областях художественного творчества. Для обозначения этой сферы используем символ F . Помня, что главным его признаком является концептуальность, можно выстроить еще один блок, который выглядит следующим образом:

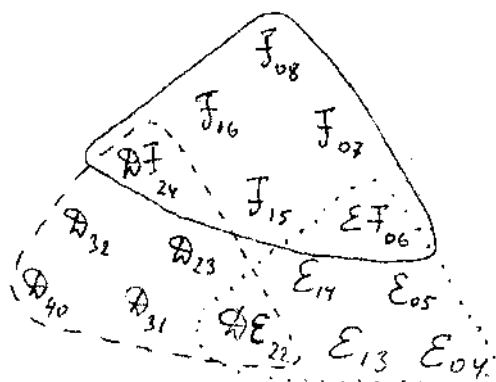
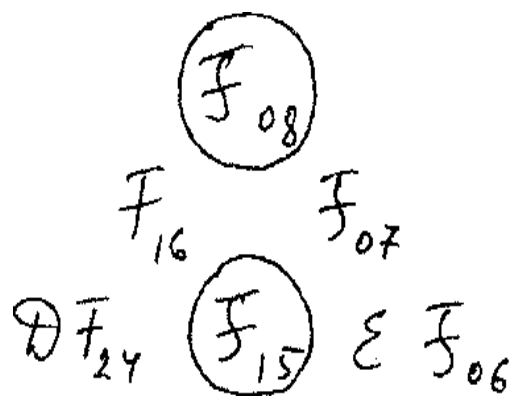
F_{15} - невитаморфное концептуальное искусство;

F_{16} — искусство невитаморфного типа, содержащее концепции высокого уровня обобщения, способные служить фактором мировоззренческой детерминации;

F_{07} - искусство, содержащее концепции высокого уровня обобщения в жизнеподобных структурах;

F_{08} - художественно-мировоззренческий синтез, выводящий за рамки искусства.

Вместе блоки D , E и F составляют такую структуру:

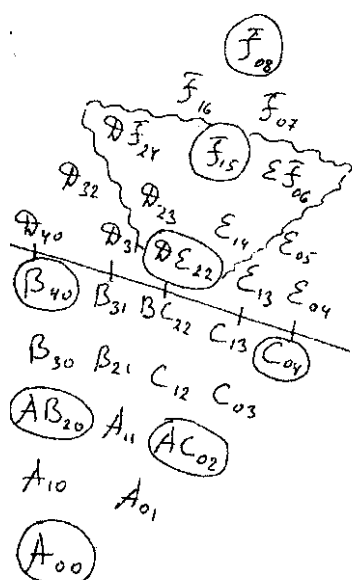


----- религиозное искусство
 светское искусство
 ————— концептуальное искусство.

По сравнению с системой традиционной культуры составляющие всех трех блоков могут быть охарактеризованы как «искусство» с большей основательностью.

Степень связанности элементов, в силу функциональной обособленности искусства от других областей жизни, более высокая, вплоть до того, что появление новых МКФ можно трактовать не только в рамках перечисленных блоков, но как становление блока иного типа, при характеристике которого определяющим моментом будет не содержательный, а художественно-функциональный признак - степень утонченности художественной формы и элитарного круга потребителей, способных это оценить. Обозначим эту возможность введением понятия «интерблок преподносимости»: название связано с акцентированием идеи преподносимости, во многом определяющей для искусства Нового времени, музыки в первую очередь. Факторы, действовавшие в традиционных блоках, а именно разделение на светскость и духовность, здесь по существу не важны, так как они фактически не сказываются, несмотря на легкость атрибутирования отдельных произведений по этим признакам, на специфику творческого процесса и ценностных ориентации. То, что было вторичным даже для творческих явлений Ренессанса, когда художественный параметр становится заметным, превращается в главную проблему Нового времени. Те сферы творчества, которые не вписываются в интерблок преподносимости, либо исчезают, либо остаются на периферии творческого процесса, либо получают очень ограниченное общественное применение, даже если являются прорастанием сфер интерблока преподносимости.

Это квинтэссенция Нового времени. Однако такая ситуация не означает, что указанный интерблок вытесняет все. Существует большинство творческих сфер системы, сложившихся как в Новое время, так и в предшествующие столетия. Правда, наполнение этих сфер конкретными явлениями становится иным. Сферы блоков В и С теперь испытывают влияние процессов, происходящих в интерблоке преподносимости и вокруг него. Пожалуй, только матричный блок А функционирует по своим законам. Однако и он испытывает изменения, связанные в основном с тем, что сокращается физически зона его применения. Таким образом, вся система культуры выглядит так:⁵



интербук преподно-
симости

Как видим, в развитии
культуры проявляется дос-
таточно ясная тенденция
движения от сакральных

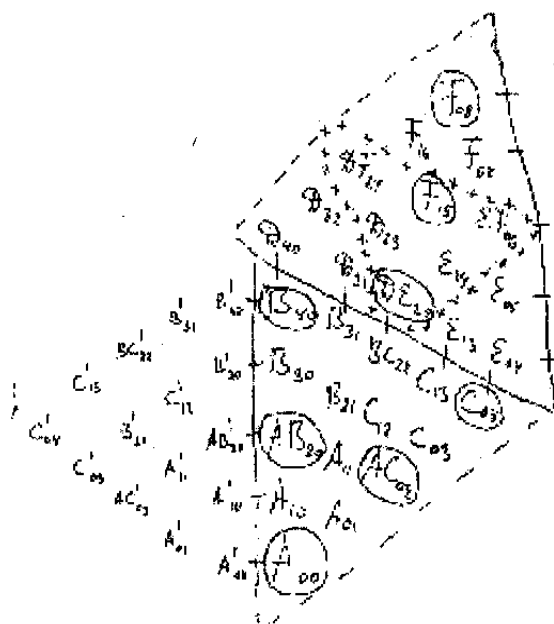
установок к поверхностной религиозности, а затем - к безрелигиозным ценностям, которые начинают регулировать функционирование и самой религиозной культуры. Вместе с тем безрелигиозные установки в культуре неизбежно порождают дефицит мировоззренческой весомости, вызывающей стремление к декомпенсации концептуальным искусством высокого уровня обобщения, приближающимся по ряду параметров к религиозному, а затем погружаются в формы деятельности, выходящие за рамки искусства в направлении сакральности, часто безразличной к конкретно-конфессиональным проявлениям. Логика процессов в культуре показывает, что на интуитивно-эмоциональном уровне стремление к сакральности сохраняется, хотя по мере удаления от источника религиозного учения преобладает стремление к рационализации, интеллектуализации художественного творчества, автономизации религиозно-культовой деятельности, складыванию безрелигиозной системы ценностей. Достигнув предела безрелигиозности, система вновь переориентируется на восприятие сверхимпульсов, стремится к вытеснению логических детерминант в художественном процессе.

Показательно, что логика развития музыкальной культуры в период действия интерблока преподносимости определяется не только обратным влиянием на блоки А, В, С, но и возникновением как бы отраженной дублирующей системы, использующей материал родовых сфер традиционной культуры. Единственное отличие этой системы от традиционной в том, что все сложившиеся здесь образцы рассчитаны на концертное бытование, г. е. они приобретают свойства преподносимости, зачастую теряя исходные содержательные импульсы традиционной культуры. Даже в том случае, если носитель традиции выходит на сцену для исполнения образцов сакрального творчества, он не может гарантировать соответствующей смысловой заряженности, поскольку его деятельность приобретает противоестественные для данной традиции свойства, особенно учитывая показной характер исполнения. Не случайно многие ортодоксы не только запрещают демонстрировать образцы своих традиций в неестественных условиях, но и выступают против присутствия непосвященных, чтобы сохранить нужную атмосферу и избежать налета концертности. Все другие явления, возникшие применительно к концертным условиям, достаточно далеки от традиционного ориентира, хотя по внешним признакам могут быть похожими на первоисточник, как похоже отражение в зеркале на то, что оно отражает. В отличие от зеркального отражения эти «новоприобретения» вполне осязаемы. Они даже способны становиться источниками ряда новых явлений, принадлежащих новоевропейской культуре, но развернутых как бы в сторону своих прототипов в традиционном комплексе. В результате современная универсальная культура наряду с традиционной подсистемой отличается современным прорастанием, функционирующим уже по законам новоевропейских художественных принципов. Дублируются, конечно, не все МКФ. Фактически в этом «зазеркалье» ряд от E_{04} до F_{08} выполняет роль ряда C_{04} - B_{40} . Остальные же МКФ приобретают смысл двойников остальных МКФ блоков А, В, С. Парадокс этой подсистемы в том, что, тяготея вроде бы к обиходным формам художественного творчества, она реализует их через призму театральности. Если блоки А-С предполагают психологическую направленность деятельности или на сверх-сущности, или на себя, то МКФ блоков A^1 - C^1 носит театрально-концертный характер. В результате внутри блока стимулируются те элементы, которые в наилучшей степени адаптируются к сценическим условиям. Этот вопрос имеет, конечно, конкретно-

историческое решение. Если к примеру, в XX в. из фольклора на сцену выносятся образцы, которые могли бы быть исполнены инструментальным составом по моделям симфонических и камерных коллективов, то в конце столетия стало нормой исполнять сценические имитации сакрального действа во всех компонентах, вплоть до шаманского камлания. При этом осуществляется влияние элементов блоков E-F. Блоки A^1-C^1 попадают в зону новоевропейской художественной системы в качестве периферийных явлений.

Здесь выявляется хамелионный характер этих сфер культуры. Будучи, по сути, зоной расширения действия новоевропейской культуры, «зазеркальные» элементы стремятся мимикрировать под явления традиционной субсистемы. Во многих случаях это приводит к недоразумениям и недопониманию при научном осознании того или иного материала. В общем-то тенденцию к замещению элементов блока A-C элементами блоков A^1-C^1 , вероятно, можно считать общим свойством культурного процесса. Сознание, сформированное в ценностных границах преподносимого искусства, плохо осознает иные возможности творчества, в то время как традиционное сознание не рефлексировало на эту тему.

Схематически эта субсистема может быть вписана в существующую конструкцию следующим образом:



Традиционная субсистема теряет свою генетическую ментальную подпитку в связи с отмиранием породившего ее типа общественного сознания и замещением другим. Одни и те же образцы, одни и те же люди могут представлять обе системы, в зависимости от обстоятельств и настроения. Чтобы отличить это, нужно чувствовать духовный строй традиционной культуры. Описанию эти отличия порой просто не поддаются. Единственное глубокое отличие субсистем А-С и А¹-С¹ только в том, что вторая не способна порождать новые МКФ, ее развитие осуществляется либо по сценическому воспроизведению материала блоков А-С, либо творчеству на основе упрощения наработок в МКФ блоков Е-Г и адаптации их к сегментам МКФ блоков традиционной субкультуры. В своих собственных пределах МКФ достаточно длительное время могут воспроизводить образцы, аналогичные существующим, расширять внешние формы проявления в соприкосновении с аналогичными явлениями неевропейского происхождения и на этой основе порождать иллюзию обновления.

Сложность и многообразие европейской культуры, ее место в мировом культурном процессе стали особенно заметны к концу XX в., но по сути своей все (или почти все) явления, существующие сейчас, формировались раньше и реализуют те импульсы, которые обеспечивал христианский менталитет в своем классическом виде. Зародившись в сакральной дохристианской культурной традиции, где акцент сделан на эмоциональный строй, проявляя изначально свою специфику в основном только в содержании текстов, порожденная новой религией христианская концепция проходит ряд этапов, на которых усиливаются сугубо рациональные моменты, чем обеспечивается возможность создания некой параллельной художественной реальности, христианской по тематике, но подчеркнута гуманистической по ценностным параметрам.

Одновременно развивается нерелигиозная культура, принципиальным результатом которой является та же рационалистическая гуманизация, получающая концептуальное выражение. В период оформления крайних сфер этих традиций они оказывают влияние на существование всей системы духовной культуры, то есть логика развития культуры уподобляется процессу кристаллизации рационалистических структур в мозгу человека, в движении из правого полушария, отвечающего за эмоциональную деятельность, в левое - логическое. В принципе

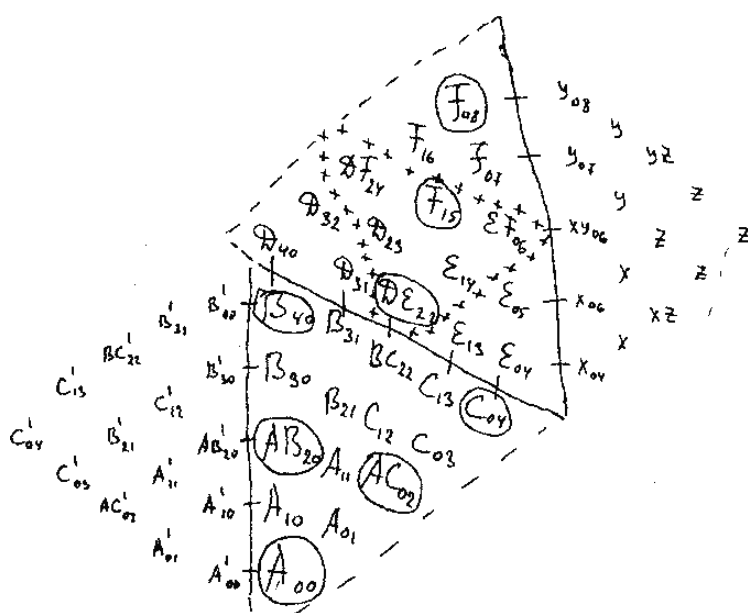
каждая из половин системы может существовать сама по себе, не имея точек соприкосновения с другой, но подобная ситуация адекватна психическому заболеванию, при котором нарушается связь между полушариями мозга. Факторы религиозности или безрелигиозности в этом случае не играют роли. Более того, именно фактор религиозности оказывается в страдательном положении, так как в полной мере он выявляет свой потенциал тогда, когда функционирует в гармоничном целом. Думаю, одна из причин раздражения против религиозной культуры в период господства атеистической идеологии - абсолютизация ценностей интерблока преподносимости. При нормальном функционировании системы культуры воздействие сфер семантического блока весьма значительно для всей культуры. Именно он (в первую очередь АВ₂₀) выступает местом сопряжения христианской культуры с другими ментальными системами (в мистическом смысле): нравственной и эстетической. Именно отсюда напитаются серьезностью, содержательностью все остальные сферы культуры. Ведь в качестве факта культуры выступают даже тексты Священного Писания. Область культовой деятельности - область материализации всех духовных исканий человека.

Стремление к рационализации означает сокращение точек вхождения в культуру духовных импульсов, поэтому чрезвычайно важная для самореализации человечества область искусства имеет шанс питаться только через опыт других сфер системы культуры. Это путь двойного преломления ментальных посылов. Значение искусства для человечества трудно переоценить, но оно эффективно только в случае впитывания опыта, полученного на уровне МКФ блока В. Отделение искусства от корней губительно для самого искусства.

Большая значимость внехудожественного начала для формирования художественной идеи позволяет прорисовать вектор дальнейшего движения музыкально-культурного процесса. Можно предполагать, что должна усилиться тенденция синтеза разных сфер художественного сознания, а затем возникнуть некая синкретическая целостность нового качества. Уже сейчас индивидуализм, питающий концертные формы музицирования, похоже, теряет актуальность, все меньшую роль в художественной жизни играет персона создателя, выражающего или творящего свой собственный мир.

В сочетании с усиливающейся потребностью в духовной опоре можно ожидать, что такие тенденции приведут к форми-

рованию новых, пока непредсказуемых МКФ, которые сформируют еще один блок - «блок грядущей эпохи». Сколько для этого потребуется времени и пойдет ли действительно движение в этом направлении ~ сказать невозможно: как известно, футурологические прогнозы - вещь неблагодарная. Однако, чтобы завершить схему, придать ей законченный вид, организуем конструкцию этого блока по тем же принципам, что и предыдущие. В результате, схема приобретет следующий вид:⁶



Очевидно, что внутри блоков А-С преобладает развитие от традиции к канону. Минимально проявляется тенденция к индивидуальному авторству, которое достаточно отчётливо видно только в «крайних» творческих сферах блоков В и С - В₄₀ и С₀₄.

Напротив, блоки D-F, особенно в «интерблоке преподносимости» ориентированы больше на индивидуальное авторство, которое здесь нередко становится неточным фактором возникновения канонов и традиций.

Блоки А'-С' фактически полностью ограничиваются каноническими подходами в силу своего «отражённого» положения. Фольклорный материал, например творческой сферы А₁₀, в ТС

A'₁₀ приобретает канонический смысл уже потому, что он попадает в музыкальный обиход на осознанной идеологической основе, в соответствии с чётко сформулированной художественной задачей, будучи, как правило, поддержанным теоретическим обоснованием. Это, естественно, создаёт и различный творческий результат, даже при условии детального воспроизведения всех элементов фольклорного архетипа. Очевидно, что воспроизведение крестьянской свадьбы на клубной сцене может быть осуществлено только на канонических принципах, где образцом является моделированный по описаниям и воспроизведениям отдельных элементов по памяти участников крестьянский обряд. В сущности, даже если исполнителями являются сами носители традиции (жители некоей деревни), поставленные в концертные условия, они начинают производить нечто иное, чем в естественных условиях. Что же говорить об инкультурных (например, городских) реципиентах! Для них уж все признаки канона налицо. Кроме образца для подражания они имеют и теоретическое обоснование в виде зачастую письменных расшифровок и фольклористических рефлексий различного уровня обобщений.

Интересная ситуация возникает при работе с материалом тех ТС, которые в «оригинале» являются каноническими, например АВ₂₀. Образуется «канон на каноне», который к исходному канону имеет весьма смутное отношение. Действительно, как можно осуществить канонически по церковным правилам -XVI в. сценическое исполнение образцов знаменного распева. Разумеется, здесь каноническую основу составляют принципы о «аутентичного» ансамбля старинной музыки, которые не могут не строиться на конвенциональных подходах художественного творчества конца XX в.

Самое интересное, что также условно следование каноническому «оригиналу» и при исполнении знаменной службы в современной новообрядческой церкви. В контекстном смысле такие акции могут быть сопоставлены скорее с опытами рок-месс, т. е. крайних инноваций в богослужебном контексте, нежели восстановления «правильного» канонического пения. Фактически такие акции становятся артефактами аутентично-концертного «канона на каноне».

Совершенно иначе, вполне церковно-канонически воспринимается знаменный распев в старообрядческой церкви, даже если собственно музыкальное интонирование аутентичного ансамбля старинной музыки ближе к эталону XVI в., по той

причине, что в целом обрядовый комплекс старообрядческой церкви позволяет рассматривать знаменный музыкальный канон как современное, а не моделированное явление. Поэтому оно может рассматриваться в ТС АВ₂₀, в то время как аналогичный опыт новообрядческой церкви станет проявлением ТС АВ'₂₀.

Конечно, не исключена ситуация, при которой в практику новообрядческой церкви знаменные песнопения войдут широко, подобно тому как в новых церквях нередко применяются росписи и мозаики в нормах Древней Руси и Византии. Тем не менее, на наш взгляд, это всё равно уже не будет АВ₂₀ по контекстным причинам. Вероятнее всего, такие явления войдут в ТС Д₃₁ или даже Д₃₂ (в зависимости от меры участия в их реализации современного композитора-распевщика): вряд ли возможно длительное и стабильное воспроизведение в живой современной церкви книжных текстов 400-летней давности. Всё равно будет возникать нечто новое. Так же как иконы архимандрита Зенона при всей канонической общности не являются аналогами икон Дионисия.

Каноническая практика - дело живое. Её образцы в разных обстоятельствах могут относиться к различным творческим сферам, тем не менее стратегически в процессе исторического развития наблюдается определённая логика смены канонов, которую отражает наша схема.

На наш взгляд, все основные каноны европейской музыки, не считая «отражённых» в блоках А'-С', могут быть объединены в 5 религиозных и 2 секулярные группы.

В рамках конкретных ТС они присутствуют в сочетании с образцами простой традиции и нередко индивидуализированного авторского творчества. Приоритеты в каждом конкретном случае зависят от ценностных ориентации тех мировоззренческих систем, в соответствии с которыми эти творческие сферы возникли.

Творческие сферы А₀₀, А₀₁, А₁₀, В₁₀ не содержат развитых канонических принципов, функционируют в зоне простых традиций, поэтому они пропущены в таблице.

ТС F₀₇, F₁₆, F₀₈ - в основном авторского назначения. Канонические принципы здесь играют второстепенную роль, поэтому они тоже не отражены.

Таково, на наш взгляд, действие ментально-креативных факторов в художественной культуре тех регионов, которые испытали влияние христианства. Аналогичным образом может быть прослежено действие МКФ и в других мировоззренческих системах, но это задача другой работы⁷.

В данном случае для нас важно, что эта схема позволяет наблюдать процесс возникновения и смены канонов в европейской музыке.

На основе привезенной схемы прорисовывается типология групп канонов в европейской музыкальной культуре.

.....
...

1. Общехристианский музыкально-культовый канон

AB₂₀, B₂₁

Идеологические основы: святоотеческое понимание христианской идеи.

Задача: создание ощущения вневременной динамической статики.

Средства: монодия, вокальность, плавность

Имеет ветви: греческую, латинскую, славянскую и т. д.

.....
...

2. Экзегетический канон католической церкви

B₄₀, B₃₁, отчасти B₂₂

Идеологические основы: католическое понимание христианской идеи после схизмы 1054 г.

Задача: та же, но с усилением стремления к рациональному истолкованию.

Средства: эвфония, строгий стиль.

Существует до конца XVI в.

.....

3. Протестантский канон

B₂₂, B₃₁, B₂₁

Идеологические основы: протестантское понимание христианской идеи.

Задача: создание ощущения предстояния человека перед Богом.

Средства: гомофонно-гармоническое изложение фактуры, индивидуализированные мелодические линии, инструментализация.

.....
...

4. «Концертный» канон католической церкви.

D₃₂, D₂₃

Идеологические основы: постренессансное социализированное представление о месте Церкви.

Задача: удовлетворение эстетической потребности.

Средства: гомофонные фактуры, оперные голоса, инструменты.

.....

5. Православный новообрядческий канон.

Д₃₂, Д₂₃

Идеологические основы: православная концепция, применённая к условиям Нового времени.

Задача: та же, что в общехристианском каноне, но с усилением эстетического начала.

Средства: гласы, интерпретированные в гомофонных фактурах, манера пения, приближённая к оперной.

6. Менестрельный музыкально-поэтический канон

АС₀₂, ВС₂₂, С₁₂, С₁₃

Идеологическая основа: куртуазный кодекс, школярский этикет, бюргерский уклад жизни.

Задача: эмблематизация ценностей определённой социальной среды

Средства: поэтические формы строго нормативного содержания, существующие в определённой системе музыкального интонирования.

...

7. Секулярный канон Нового времени

Е₁₄, Е₀₅, FE₀₆ и др.

Идеологическая основа: философия деизма, гедонизм.
Задача: создание художественными средствами системы нравственных доминант, альтернативных церковным, удовлетворение эстетической потребности.

Средства: музыкально-театральные, концертные.
Основные линии: гедонистическая,
гражданственная
воспитательная

¹ Бычков В. В. Эстетика поздней античности. II – III вв.. - М., 1981.

² Elzenberg K. Wartość i człowiek. - Toruń? 1966.

³ К примеру: Аверинцев С. Судьба европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. - М., 1976. - С. 17-64.

⁴ По Р. С. Богсу, фольклор - «мудрость, эрудиция и знания или принципы обучения народа - широкого социального единства, родовых групп, объедине-

ний, рас или наций: примитивных или цивилизованных» (Edmonson M.S. Lore. Introduction to the Science of Folklore and Literature. - N.-Y., 1971. - P. 34). На наш взгляд, это определение при всей его расплывчатости наиболее удачное из всех существующих.

⁵ Принцип построения схемы заимствован у Д. Р. Дарбанова: Природные ресурсы озера Байкал. - Улан-Удэ, 1977).

⁶ Сапонов М., Лесовиченко А. Будет ли в России старинная музыка прирас-
тать Сибирью? Беседа двух энтузиастов // Старинная музыка, 1998. - № 1. - С.
8-10, Лесовиченко А. Менестрели с волшебного острова // Дарование: альма-
нах культуры. - 1998.- № 1-2.- С. 92-94.

⁷ В сущности, эта система соответствует основным принципам, свойствен-
ным любым синергетическим моделям и может быть переведена в типическую
для них бифуркационную диаграмму (см.: Хакен Г, Синергетика. - М, 1980).
Однако для наших целей удобнее работать всё-таки с предложенной схемой.

3. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЕЙСКОГО ТИПА КАК КАНОНИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

Европейская музыкальная культуры в структурном отношении сложна и неоднозначна. Здесь в том или ином виде представлены все культурные типы, выработанные человечеством¹. Между ними возникло множество связей и способов взаимодействия, что обеспечило динамизм каждой из составляющих. В связи с этим канон является прерогативой не только собственно процесса музицирования, но и всех институтов, которые обеспечивают этот процесс. Рассмотрим механику функционирования новоевропейской музыкальной культуры.

Строго говоря, речь должна идти не просто о новоевропейской музыкальной культуре, но о музыкальной культуре европейского типа (далее - МКЕТ) - явлении, ставшем в XX в. неотрывной частью общественной жизни всего мира. Несмотря на разнообразие проявлений, многослойность и динамическую устремленность, она обладает достаточно устойчивым набором признаков, позволяющих исследовать ее как канонический феномен в достаточной мере обособленный от других способов организации музыкальной деятельности.

МКЕТ складывается в систему не ранее начала Нового времени, хотя она, конечно, имеет определенную предысторию в эпоху Возрождения. В окончательном виде ее признаки кристаллизуются ко второй половине XVIII в., а шлифовка некоторых деталей, позволяющих распространяться за пределами Европы, продолжается еще и в первой половине XIX в. Таким образом, в инварианте МКЕТ - это музыкальная культура Западной Европы (прежде всего, Германии, Италии и Франции), в том виде, как она сложилась к середине XIX столетия.

Музыкальное творчество в рамках МКЕТ принадлежит сфере искусства, независимо от того, существуют или нет утилитарные задачи внехудожественного плана у того или иного музыкального произведения, т.е. исходным признаком следует считать первостепенность художественного начала в музыкальной деятельности.

Отсюда следуют нормативные принципы МКЕТ:

1. Принцип преподносимости. Акт музыкальной деятельности предполагает законченность художественной идеи до момента начала ее реализации в звуковой форме и, следовательно, превращения процесса музицирования в преподнесение этой идеи одним из его участников другим.

2. Принцип функционального разделения участников процесса музицирования. В схематизированном виде он проявляется в триаде композитор-исполнитель-слушатель. Обратная связь между участниками триады в момент музицирования проявляется минимально, поэтому можно говорить о жесткой функциональной закреплённости.

3. Средством упорядочивания отношений между участниками музыкальной деятельности в МКЕТ является «принцип нотной инвариантности», который сводится к управляющей роли книжного текста в музицировании и, в силу этого, приоритета звуковысотного фактора в организации целого, наилучшим образом поддающегося нотной фиксации.

4. Принцип профессиональной специализации. Каждый музыкант обладает профессионализмом определенного типа: композитор, исполнитель, музыковед, менеджер. Если система МКЕТ действует без сбоев, конкретному музыканту нет необходимости брать на себя не свойственные ему профессиональные функции.

Помимо этого предполагается и более частная профессиональная дифференциация, особенно среди исполнителей: пианист может не иметь понятия о дирижировании, а певец не знать, как правильно держать скрипку. Частная специализация существует и в других сферах творчества: музыковед-исследователь может не уметь писать критические статьи для массовой газеты, а композитор, пишущий для фортепиано, - не знать, какие инструменты входят в народный оркестр, - но здесь специализации выражены менее отчетливо.

5. Принцип творческой автономности музыкальной деятельности. Занимаясь музыкой, человек может иметь смутное представление о всех других художественных вопросах, даже если он участвует в создании некоего синтетического целого.

Конечно, личность его будет богаче при соприкосновении со смежными вопросами и это определенным образом скажется не результатах творчества, но выполнить свои формальные обязанности музыкант может и без этого.

6. Принцип эстетической самооценности явлений музыкального искусства.

7. Принцип социальной «незаинтересованности» музыкальной деятельности. И творческий процесс, и институты МКЕТ развиваются по собственным законам, мало зависящим от художественных обстоятельств. Социальная ситуация может стимулировать или оказывать депрессивное воздействие на ситуацию в культуре, но не влияет на механизм ее функционирования.

8. Принцип содержательной открытости. В музыкальном произведении может ассимилироваться практически любой музыкальный материал, относящийся к какой угодно традиции, измененный (иногда искаженный) так, чтобы он не противоречил принципу преподносимое™. Явления традиционной культуры, взятые, казалось бы, в нетронутom виде, даже вместе с носителями, выведенные на концертную площадку, приобретают «налет» МКЕТ. Когда же используются только элементы (инструменты, мелодический материал, приемы интонирования), они без остатка растворяются во МКЕТ, расширяя возможности последней.

9. Принцип «экспансии». Закрепление МКЕТ в любом регионе мира зачастую приводит к вытеснению или ограничению функционирования всех других типов музыкальной культуры.

10. Принцип приоритета институциональное™. Решающую роль в распространении МКЕТ играют ее стабильные институты. Они обеспечивают выносливость и устойчивость, относительную независимость МКЕТ от социальной ситуации. Такими определяющими институтами являются учебные заведения, концертные организации и музыкальные театры. Благодаря им МКЕТ способна закрепляться и «навязывать» свои ценности в любом регионе мира. Логика распространения МКЕТ напоминает распространение власти крупной империи на территории, не входящей в ее состав: выбрасывается «десант», затем подтягиваются «регулярные части» и, наконец, строится «крепость», которая служит опорным звеном на значительном пространстве.

11. Принцип иерархичности институтов. Продолжая аналогию с устройством государства, можно отметить, что любая «крепость» изначально находится в вертикальной сопряженнос-

ти с центром, определившим его появление. С течением времени, «крепость» может стать значительным «городом», который более не нуждается в опеке своей метрополии и превращается в самостоятельный центр, формирующий новые субцентры.

12. Отсюда следует принцип противоположения центра и периферии.

Как следует из вышеизложенного, МКЕТ организована так, что творческий процесс в ней опирается на стабильную систему институтов, которые обеспечивают возможность проведения акций общения деятелей музыкального искусства с потребителями продуктов их труда. Варианты таких контактов достаточно разнообразны: домашнее музицирование, массовое музыкальное образование (как детей, так и взрослых), обсуждение музыкальных явлений в устном и печатном виде, публикация нотных текстов и т.д., но главным среди них, безусловно, является концерт.

Именно в нем сводятся все основные проблемы МКЕТ, именно он позволяет наблюдать специфику ее функционирования, поэтому рассмотрим комплекс аспектов, связанных с понятием «концерт».

Прежде всего отметим, что обращение именно к концерту, а не музыкальному театру, закономерно. Конечно, опера, балет, другие формы музыкального театра стали во многом эмблемой музыкальной культуры Нового времени, но для выявления фундаментальных основ канона музыкальной культуры вопросами театра можно пока пренебречь. Во-первых, театр - явление синтетическое, а, во-вторых, субстратом основных его жанров в инварианте все равно является концертное начало, выявившееся в номерной структуре произведений (опера - «концерт в костюмах»). Таким образом, анализ системы МКЕТ и выявление в ней логики внутренней организации удобнее всего начинать, обращаясь к социально-фундаментальным аспектам понятия «концерт».

Как это ни парадоксально, уровень разработки понятия «концерт» в музыковедении представляется довольно поверхностным. Исследователей, обращающихся к концерту, интересует либо вопрос его истории, либо социологические проблемы взаимодействия исполнителей и слушателей. Гораздо чаще музыковедение обращается к термину «концерт» при разработке проблем соответствующего жанра.

Словарное определение концерта невозможно считать строгим с точки зрения системообразования: «Концерт - пуб-

личное, платное исполнение музыки по заранее объявленной программе одним или несколькими музыкантами в специально оборудованном помещении»². Пожалуй, ни одно из составляющих этого определения нельзя считать сущностным признаком явления. Они отражают поверхностный срез представлений о концертах некоторых типов. Концерт может не быть публичным (если под этим словом понимать присутствие людей, не имеющих личного отношения к исполнителю). Это мероприятие совершенно необязательно должно быть платным, по заранее объявленной программе и в специально оборудованном помещении. Не обязательно даже связано с исполнением музыки. Кроме того, перечисленные признаки могут вполне относиться к акции, не являющейся концертом (например, камерный музыкальный спектакль).

Дефиниция понятия, по-видимому, не может обойтись без следующих составляющих: концерт - одна из форм существования временных искусств, способ тиражирования их образцов. Он является историческим порождением художественной культуры Европы Нового времени. Характеризуется преимущественно преподносимостью художественной информации, приоритетом художественной задачи и эстетической функции, структурной оформленностью, единичностью проявления, бессюжетностью отдельных составляющих (при возможной сюжетной связанности номеров), преобладанием в установке артиста самовыражения над перевоплощением. С точки зрения субъектов концерта (исполнителя и слушателя) - это специфическая жизненная ситуация, которая проявляется в особом самоощущении, этикетном поведении, определенном ценностном критерии в отношении к труду артиста со стороны слушателей (зрителей) и особой социальной роли артистов. Концерт не является обязательно музыкальным мероприятием, но наиболее полно он соответствует именно принципам музыкального творчества.

Понятие «концерт» может анализироваться в следующих аспектах:

А. Институциональные параметры концерта:

1. «Естественные» концерты.

1.1. Дифференциация по видам искусства:

1.1.1. Музыкальный концерт.

1.1.2. Литературный концерт.

1.1.3. Концерт из театральных номеров.

1.1.4. Танцевальный концерт.

- 1.1.5. Концерт из цирковых номеров (цирк на сцене).
- 1.1.5. Смешанный концерт.
- 1.2. Цикл концертов.
- 2. Киноконцерт.
 - 2.1. Киноверсия «естественного» концерта.
 - 2.2. Собственно киноконцерт.
- 3. Радиоконцерт.
 - 3.1. Трансляция «естественного» концерта. Запись по трансляции.
 - 3.2. Студийный радиоконцерт.
- 4. Телеконцерт.
 - 4.1. Телеверсия «естественного» концерта.
 - 4.2. Собственно телеконцерт.
- 5. Видеоконцерт.
 - 5.1. Запись «естественного» концерта.
 - 5.2. Собственно видеоконцерт.
- 6. Концерт в грамзаписи.
 - 6.1. Диска запись «естественного» концерта.
 - 6.2. Студийный концерт.
- 7. Организационные варианты «естественного» концерта.
 - 7.1. Концерт в плэйере. Уличный концерт.
 - 7.2. Заловый концерт с естественной акустикой.
 - 7.3. Заловый концерт с искусственной акустикой.
- Б. Художественный аспект:**
 - 1 Содержательные разновидности концертов.
 - 1.1. Концерт, представляющий одно произведение.
 - 1.2. Концерт, составленный из произведений, соотносимых по настроению.
 - 1.3. Концерт, составленный в соответствии со внехудожественной задачей.
 - 1.4. Концерт исполнителя.
 - 1.5. Концерт инструмента.
 - 1.6. Монографический концерт.
 - 1.7. Лекция-концерт.
 - 1.8. Концерт, сформированный в соответствии с требованиями определенной группы слушателей.
 - 1.9. Отчетный концерт учебного заведения.
 - 1.10. Концерт-озвучивание научной работы.
 - 1.11. Смешанный концерт.
 - 2. Художественный статус исполнителя в концерте.
 - 2.1. Профессиональный профессионально обученный артист.

- 2.2. Профессиональный автодидакт.
- 2.2. Непрофессиональный профессионально ориентированный артист.
- 2.3. Непрофессиональный артист, выступающий в жанрах, не требующих профессиональной подготовки.
- 3. Качественный уровень концертного выступления.
 - 3.1. Степень осознания художественной идеи исполняемых произведений.
 - 3.2. Степень художественной подготовки к концерту.
 - 3.3. Степень «свежести» исполняемых произведений для исполнителя.
 - 3.4. Частота концертных выступлений исполнителя в данный период.
 - 3.5. Степень загруженности исполнителя внеконцертными формами деятельности.
 - 3.6. Соответствие класса исполнителя подготовленности слушателей.
 - 3.7. Состояние самочувствия исполнителя.
 - 3.8. Степень готовности концертного помещения к выступлению.
 - 3.9. Личностные свойства исполнителя, стимулирующие априорную благосклонность слушателей.
- 4. Художественная ценность концерта.
 - 4.1. Художественная ценность исполняемого материала.
 - 4.2. Исполнительское мастерство. Вдохновение.
 - 4.3. Качество технического состояния технического комплекса.
 - 4.4. Подготовленность слушателей к сопереживанию.
 - 4.5. Профессиональный уровень вспомогательных творческих сил (ведущий, лектор и др.).

В. Нравственный аспект.

Г. Педагогический аспект:

- 1. Качество разработки тематики концертных выступлений.
- 2. Качество труда лектора-музыковеда.
- 3. Качество ориентирования слушателей.
- 4. Настроенность слушателей на личностное художественное развитие.
- 5. Потребности и умение художественного самовыражения слушателей.

Д. Психологический аспект:

- 1. Способность самовыражения артиста в концертном выступлении.

2. Эмоциональная развитость слушателей.
3. Готовность слушателей к восприятию концертов данного типа.

Е. Познавательный аспект:

1. Концерт как источник получения новой информации.
 - 1.1. Получение представлений о неизвестных художественных явлениях.
 - 1.1.1. Для данного слушателя.
 - 1.1.2. Для данной аудитории.
 - 1.1.3. Для данного региона.
 - 1.1.4. Для данной культуры.
 - 1.1.5. Для данной эпохи.
 - 1.2. Ознакомление со вновь созданными художественными явлениями.
 - 1.3. Получение информации об исполняемых произведениях.
 - 1.3.1. Факты создания или возникновения.
 - 1.3.2. Содержательная специфика.
 - 1.3.3. Принципы восприятия данного материала.
 - 1.3.4. Исходная задача, породившая данное явление.
 - 1.4. Получение представления об исполнителе.
 - 1.4.1. Соотнесение доконцертного представления об известном артисте с личными впечатлениями.
 - 1.4.2. Знакомство с артистом, о котором нет доконцертных представлений.
 - 1.4.3. Знакомство с дебютантом.
 - 1.4.4. Новая встреча с уже знакомым исполнителем. Соотнесение с прежними впечатлениями.
 - 1.5. Ознакомление с новыми концертными площадками.
 - 1.6. Ознакомление с новым освещением концертной площадки.
 - 1.7. Представление об эволюции собственного концертного (слушательского) опыта.
 - 1.7.1. Оценка приобретения новых впечатлений.
 - 1.7.2. Оценка проникновения в художественно содержание исполняемого.
 - 1.7.3. Оценка умения диагностировать работу исполнителя.

Ж. Телеологический аспект:

1. Удовлетворение эстетических потребностей.
 - 1.1. Концерт, имеющий эстетическую задачу в качестве главной.

- 1.2. Эстетическая задача сочетается с другими (познавательными, гедонистическими, педагогическими, пропагандистскими, сакральными).
2. Удовлетворение гедонистических потребностей.
3. Демонстрация результатов педагогического труда.
4. Демонстрация результатов технического труда (например, создания инструментов).
5. Демонстрация результатов исследовательской работы.
6. Удовлетворение художественно-познавательных потребностей.
7. Проведение концерта в связи с каким-либо внехудожественным событием.

Чтобы прояснить существо любого понятия, необходимо различить его в отношении к близким, но несовпадающим. Понятие «концерт» требует различения в отношении следующих понятий:

1. Представление. Шоу. Цирк.
2. Массовый праздник.
3. Действо.
4. Художественная композиция.
5. Конкурс исполнителей. Фестиваль.
6. Концертные мимикрии.
 - 6.1. Художественно-пропагандистская, рекламная акция.
 - 6.2. Концерт-проповедь.
 - 6.3. Концерт-богослужение.
 - 6.4. Рок-концерт.
 - 6.5. Митинг.
7. Концерт как музыкальное произведение (жанр). Отличием этих понятий от понятия концерта (исключая 7) является приоритет внехудожественной цели.

Кроме того, в каждом случае есть и другие отличия. Концерт как факт музыкальной культуры не может быть осуществлен без сложного комплекса других моментов в деятельности исполнителя. Определим этот комплекс понятием «концертная деятельность» и дифференцируем его составляющие:

- Институциональный аспект понятия «концертная деятельность».
1. Концертное выступление.
 2. Репетиционный процесс.
 3. Формирование программы выступления.
 4. Процесс ознакомления и усвоение материала, способного войти в программу выступления.

5. Общее художественное, интеллектуальное и нравственное развитие артиста.

6. Участие в исполнительских конкурсах и фестивалях. Нельзя не учитывать в концертной деятельности факторов, независимых лично от артиста. Зафиксируем их под рубрикой «концертная практика».

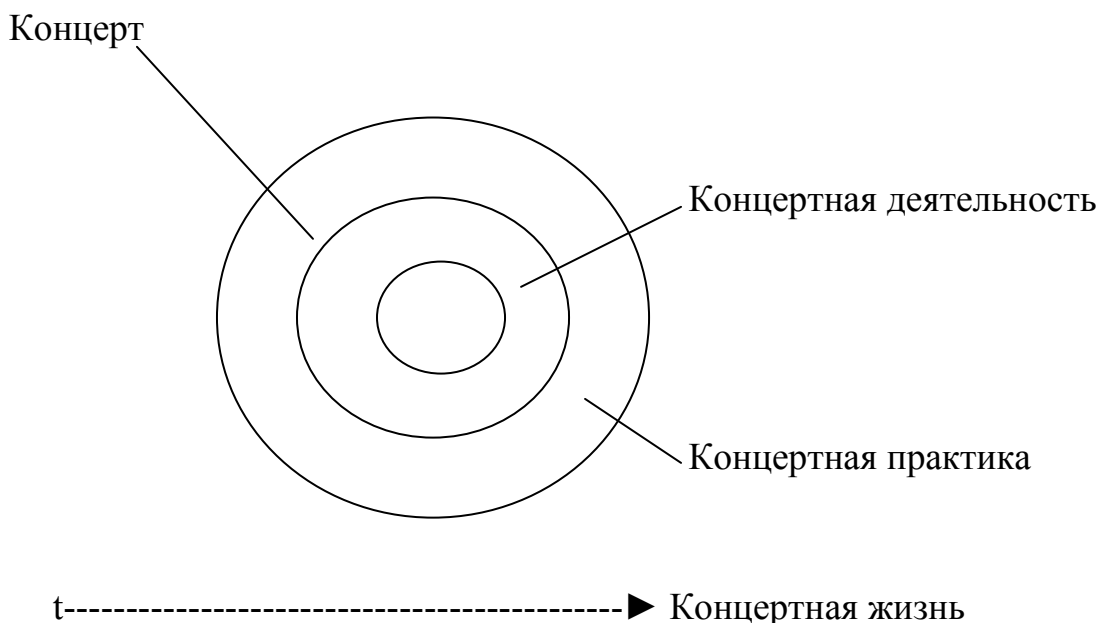
Институциональный аспект понятия «концертная практика».

1. Концертная деятельность.
2. Концертные площадки.
3. Организаторы концертов.
4. Администраторы.
5. Режиссер.
6. Редактор.
7. Художник-оформитель.
8. Обслуживающий персонал площадки.
9. Консультант, рекомендуемый артисту материал для выступлений.
10. Автор художественных произведений.
11. Издатель,
12. Критик.
13. Средства кино-, видео-, радио- и т.д. фиксации концертных выступлений.
14. Технические работники, обеспечивающие функционирование средств фиксации.
15. Концертная деятельность учреждений.
 - 15.1. Собственно концертные учреждения.
 - 15.2. Деятельность профессиональных художественных учебных заведений.
 - 15.3. Деятельность театров.
 - 15.4. Деятельность непрофессиональных художественных заведений.
 - 15.5. Деятельность творческих союзов.
 - 15.6. Деятельность нехудожественных учебных заведений.
 - 15.7. Деятельность производственных предприятий.
16. Исполнительские конкурсы.

Наконец, концертная практика не может рассматриваться только как единомоментная данность. Необходим учет временного фактора. «Концертная практика», взятая во временном развитии, может быть определена как «концертная жизнь», составляющими которой являются:

- 1) текущая концертная практика;
- 2) историческая ретроспекция концертной практики;
- 3) прогноз развития концертной практики.

Концертная жизнь может быть рассмотрена как динамическая система, где центром является концерт, концертная жизнь - первым кругом периферии, попадающим в категорию «центр» при рассмотрении в сочетании с концертной практикой.



Весьма немаловажную роль в концертной жизни играют исходные социальные признаки артиста:

1. Профессиональный концертирующий артист.
2. Профессиональный артист, основная деятельность которого связана с другими сценическими сферами.
3. Профессиональный артист, основная деятельность которого связана с художественными несценическими сферами.
 - 3.1. Преподаватель учебного заведения.
 - 3.2. Сотрудник учебного заведения (например, концертмейстер).
 - 3.3. Концертмейстер, репетитор в театре.
 - 3.4. Студент учебного заведения.
 - 3.5. Профессиональный артист, основная деятельность которого связана с нехудожественной сферой (например, административной) в художественном учреждении.
4. Артист, имеющий профессиональную подготовку, основная работа которого не связана с художественной сферой.
5. Непрофессиональный артист, находящийся в социальном положении профессионала.
6. Непрофессиональный артист, для которого концертная деятельность - хобби.

Нельзя не отметить также, что степень интенсивности концертной жизни какой-либо территории априорно зависит от ряда социальных обстоятельств:

1. Масштаб населенного пункта.
2. Степень социальной расслоенности населенного пункта.
3. Концентрированности населенных пунктов на небольшой территории.
4. Возможности экстерриториальных связей. Удаленность от центров.
5. Наличие транспортных узлов.
6. Развитость местного концертного потенциала.
7. Устойчивость концертного потенциала и его репутация.
8. Наличие специфических культурных традиций (национальных, религиозных, социальных).
9. Степень развитости средств массовой коммуникации. Активность местной прессы.

Эти моменты во многом определяют ощущение собственного места артиста в том виде творчества, которым он занимается, и соответственно - стратегии и перспективы его деятельности, причем скорее на психологическом, чем на географическом уровне.

К перечисленным моментам, в основном, сводятся механизмы функционирования новоевропейской музыкальной культуры.

Как видим, закономерности его действия зависят не столько от характера и содержания искусства, сколько от внемузыкальных обстоятельств, что фактически нивелирует даже значение фигуры создателя художественных ценностей. Исполнитель-ретранслятор оказывается функционально наиболее важным звеном системы.

Очевидно, что представление о концертной жизни при всем ее значении не исчерпывает всех аспектов музыкальной культуры европейского типа.

Рассмотрим другие ее конституирующие составляющие.

Музыка в синтетических формах искусства (СФИ)

Общей особенностью участия музыки в синтетических художественных структурах, видимо, следует считать достаточно высокую степень автономности музыкальных компонентов в общем комплексе и, соответственно, стремление к сохранению всех организационных форм, свойственных концертной практике. Правда, существует достаточно много вариантов

участия музыки в синтетическом комплексе, с разной мерой смысловой нагрузки на музыкальные элементы. В тех случаях, когда музыкальное начало является первостепенным, все средства обеспечения его существования, в общих чертах совпадают с концертными. Там же, где мера влияния музыки незначительна, несколько иначе ведут себя и музыкально-культурные элементы.

Рассмотрим синтетические явления, включающие в себя музыкальный элемент.

Говоря об этом, мы имеем в виду творческие акции, выполняющие преимущественно художественные задачи.. В социальном смысле, они или совершенно самоценны, или могут включаться в какие-либо крупные мероприятия нехудожественного назначения, но сохранять высокую степень структурной автономности, т. е. не всякая многокомпонентная акция, в которой используется музыка, может считаться СФИ. Например, сюда будет причислен видеоклип песни, но исключен рекламный ролик, при несомненной их близости, если рассматривать с других позиций.

По сути дела, СФИ сводятся к следующим направлениям:

1. Театр и радиотеатр.
2. Кино-, теле-, видеокартины.
3. Цирковые представления.
4. Шоу-программы (в том числе показы моделей, например одежды).
5. Театрализация концертных программ и отдельных концертных номеров в «живой» и видеоверсиях.
6. Хэппенинги.

Участие музыки в каждом из них весьма различно, но в целом определить его можно по трем основным позициям:

- 1) основополагающее;
- 2) равноправное;
- 3) вспомогательное.

Определяющее место в СФИ музыка имеет в некоторых разновидностях театра, отдельных образцах кино-, теле-, видеофильмов, в театрализации концертных номеров и программ.

Положение, равноправное с другими искусствами, она может занимать в театре и кино, некоторых шоу-программах. В остальных случаях музыка выполняет вспомогательную роль.

Наиболее многообразны способы взаимодействия музыки и других искусств в театре, ввиду наибольшей исторической

глубины и устойчивости разновидностей этого искусства, поэтому рассмотрим ситуацию в нем подробнее.

Музыка присутствует практически во всех формах театра, но положение ее весьма различно: от определяющего - в опере, равноправного - в балете, мюзикле, оперетте и т. д., до вспомогательного в драматическом театре. Причем здесь диапазон тоже достаточно широк: на одном полюсе - водевили и пьесы «с музыкой», где место музыки не намного меньше, чем, например, в оперетте, с другой - спектакли, использующие музыку лишь как фоновый элемент, нередко вообще факультативный.

Несмотря на весьма размытую границу между различными явлениями театра по месту в них музыки, достаточно отчетливо различаются театральные коллективы, ориентирующиеся на музыкальные по преимуществу спектакли, от тех, в центре внимания которых - драма.

Механизм функционирования оперного театра действует в сущности по тем же законам, что и в концертной организации. Оперный спектакль по функциям аналогичен концерту. Отличия касаются более сложного оформления, большего числа участников и более сложного варианта их взаимодействия. Специфика функционирования этого организма достаточно хорошо изучена и описана, поэтому нет необходимости повторять известные положения. В истории оперы возникали опыты слияния музыкального и драматического начала, преодолевавшие эффект концертности. Однако подлинного единства достигали немногие авторы. Когда же драматизация музыки оказалась обязательной - опера превратилась в элитарное зрелище. Видимо, в «концертности» оперы есть что-то органичное, необходимое для нормальной жизнедеятельности этого вида искусства.

Аналогичным образом выглядит и специфика балета, с той разницей, что танец замещает пение. В результате инвариантная модель балета является точным аналогом оперного инварианта, где диалектический комплекс речетатив-ария замещает комплекс пантомима-танец. Таким образом, и на это явление распространяются ценностные формы концерта.

Во всевозможных разновидностях музыкально-комедийных и музыкально-драматических спектаклей, отличающихся друг от друга в разные времена и в разных странах, есть одна общая черта - более откровенное, чем в опере, подчеркивание вставного характера музыкальных номеров и, следовательно, большее приближение к концерту, лишь внешне привязанному к драматической коллизии.

Иное положение музыки в драматическом спектакле. Здесь она используется или для усиления жизнеподобия (в театре переживания), или как средство отстранения (в театре показа), или с целью психологического углубления ситуации. Эффект концертности может проявиться в основном в театре показа. В остальных случаях музыка чаще всего настолько подчинена законам других искусств, что ее просто трудно рассматривать как ключевое явление МКЕТ, связанное с профессиональной формой творчества. Скорее всего, такого рода явления следует анализировать в системе периферических элементов, наряду с любительским музицированием.

Не менее важное место в МКЕТ занимают учебные заведения. Причем, если театрально-концертные организации ориентированы исключительно на сценическую деятельность, то спектр целей учебных заведений несопоставимо разнообразней. Наряду с основной задачей - обучением музыке, они выступают и как концертные (иногда театральные) и как исследовательские, и просветительские центры.

В зависимости от условий развития музыкальной культуры на конкретной территории, акцент в деятельности учебных заведений может изменяться. Как правило, сильно варьируется и уровень образования в различных учреждениях.

Все формы музыкального образования в рамках МКЕТ интеллектуализированы. Если традиционные системы музыкального воспитания ориентированы в большей степени на подражание, чем на понимание, то в МКЕТ общение с музыкой, осуществляемое прежде всего через нотный текст как проявление рационального начала, стимулирует усиление в образовании средств понятийно-логического характера. Это, конечно, не отменяет приемов подражания: по сравнению с другими областями образования, в музыке их значение очень велико и тем не менее не является определяющим.

В связи с этим к музыкальному образованию становится возможным 'применить принципы классно-урочной концепции, хотя и при значительных особенностях. Здесь в частности невозможно обойтись без индивидуальной подготовки, которая роднит обучение в МКЕТ с традиционным, хотя методика индивидуальной работы все равно отличается от моделей, действующих в традиционной культуре. В этом содержится противоречие, которое создало особую логику становления и развития учреждений музыкального образования. Непросто

разработать общую их типологию. Однако думается, выявление универсальных моментов возможно.

Вероятно, для построения такой модели необходимо акцентировать следующие аспекты:

1. Телеологические элементы музыкального образования:
 - 1.1. Ознакомительный элемент. Создание общего представления о явлениях музыкального искусства.
 - 1.2. Первично-деятельностный элемент. Обеспечение элементарных навыков музицирования.
 - 1.3. Профессионально-концертный элемент. Выработка навыков сценической работы.
 - 1.4. Виртуозно-исполнительский элемент.
 - 1.5. Интеллектуально-аналитический элемент. Создание системного тезауруса знаний о музыке.
 - 1.6. Нотно-креативный элемент. Выработка навыков создания нотного текста.
2. Социальные задачи музыкального образования.
 - 2.1. Формирование навыков восприятия музыки.
 - 2.1.1. Массовое музыкальное воспитание.
 - 2.1.2. Подготовка профессиональных слушателей-музыковедов.
 - 2.2. Формирование норм использования музыки в различных жизненных обстоятельствах.
 - 2.3. Создание условий для неорганизованных форм музицирования.
 - 2.4. Создание условий для организованного любительского музицирования.
 - 2.5. Подготовка специалистов для организации любительского музицирования.
 - 2.5.1. Профессиональных.
 - 2.5.2. Непрофессиональных.
 - 2.6. Подготовка профессиональных музыкантов-исполнителей.
 - 2.7. Обеспечение возможностей для появления композиторов.
3. Институциональные формы музыкального образования.
 - 3.1. Разделы, посвященные музыке, в курсах искусства и культуры общеобразовательных и немusical профессиональных заведений.
 - 3.2. Курсы музыки в общем образовании.
 - 3.3. Блоки курсов музыки в немusical художественных и общегуманитарных профессиональных заведениях.

- 3.4. Музыкальные специализации в немзыкальных педагогических заведениях.
- 3.5. Музыкальные специальности в педагогических заведениях.
- 3.6. Учебные заведения, готовящие профессиональных организаторов в области музыкальной деятельности.
- 3.7. Учебные заведения, дающие музыкальную подготовку без профессиональной ориентации.
- 3.8. Профессиональные учебные заведения, готовящие музыкантов-исполнителей.
- 3.9. Учебные заведения, обеспечивающие подготовку композиторов.
- 3.10. Учебные заведения, обеспечивающие подготовку музыковедов.
4. Уровни музыкальной подготовки.
- 4.1. Ознакомительный уровень: немзыкальные учебные заведения, учреждения общего образования.
- 4.2. Музыкальная пропедевтика. Общеобразовательные учреждения немusicalного художественного), общегуманитарного, педагогического направления.
- 4.3. Общая музыкальная подготовка: учреждения, дающие специальную музыкальную подготовку без профессиональной ориентации.
- 4.4. Базовая профессиональная музыкальная подготовка: исполнительская, педагогическая, организаторская в соответствующих учреждениях.
- 4.5. Подготовка виртуозов-исполнителей, композиторов, музыковедов.
- 4.6. Подготовка специалистов высшего уровня.

Ключевое место в деятельности учебных заведений, естественно, занимает преподаватель, поэтому его характеристика - важнейшая составляющая в создании представления об образовании в рамках МКЕТ.

Преподаватели могут заниматься музыкальной педагогикой как в структуре учебных заведений, так и в индивидуальном порядке, однако, в сущности, принципы в обоих случаях общие.

Знания, умения и навыки, необходимые преподавателю музыки:

1. Системные представления о музыке и ясное видение преподаваемого предмета в них.
2. Навыки практического музицирования.

3. Умение диагностировать склонность обучаемого к той или иной музыкальной деятельности.

4. Общепедагогические способности и предоставления.

5. Методическое оснащение.

Баланс перечисленных качеств в каждом случае особый, но в любой музыкально-педагогической деятельности обязательно присутствуют все пять. Различие в акцентировании качеств порождает несколько типов музыкантов-педагогов:

1. Лектор-«настройщик» - наилучшая фигура для курсов ознакомительного порядка, настраивающих на эмоциональное восприятие музыки.

2. Интеллектуал-истолкователь, обучающий прежде всего через объяснения. Оптимальный тип для лекционных курсов.

3. «Иллюстратор» - педагог, стремящийся (обучать собственным примером.

4. «Побудитель»-корректор - преподаватель, умеющий стимулировать активность обучаемого при помощи уже сделанного им и постановки ясных целей дальнейшего развития.

5. «Диктатор» - преподаватель, умеющий заставить выполнить определенные задачи независимо от желания, склонности, степени осознания обучаемого.

6. «Сподвижник», обучающий в процессе; совместной деятельности, не акцентирующий вообще ситуации обучения.

7. Наблюдатель - «оценщик» - преподаватель, который мало вмешивается в процесс самообразования обучаемого и лишь высказывает свое отношение к результатам этого процесса.

Такая множественность типов вызвана, конечно, маргинальностью процесса музыкального образования, в котором проявляются черты как классно-урочной, так: и традиционной систем, а также тем обстоятельством, что все; учреждения, где музыка представлена более или менее широко (не только собственно музыкальные заведения), выполняют ряд других функций - концертных, просветительских, исследовательских, - при исполнении которых возможно внеучебное взаимодействие учителей и учеников.

Концертная деятельность. Основные ее задачи в учебном заведении связаны со стремлением к активизации учебного процесса и демонстрации его результатов. Концертная деятельность не есть самоцель. Однако если речь идет о концертах преподавателей, можно говорить об иных позициях. Кроме того, зал учебного заведения становится более или менее систематичной площадкой для выступления других музыкантов,

ведущих концертную работу, а обучающиеся и преподаватели - нередко единственными слушателями.

Восприятие концертов, проходящих в учебном заведении достаточно специфично. Сходным моментом здесь следует считать удовлетворение художественно-познавательных потребностей и лишь попутно - эстетических и гедонистических.

Их роль определяется как социальной задачей учебного заведения, так и особенностями развития культуры в том или ином регионе. Консерватория и аналогичные ей вузы - важнейшие центры на своей территории наряду с филармониями и музыкальными театрами.

Просветительская деятельность. Музыкальные учебные заведения, а также учреждения общехудожественной направленности, как правило, становятся стержневыми просветительскими центрами на территории своего населенного пункта, нередко оставляя по значению позади другие организации - филармонии, даже средства массовой информации. Кроме того, последние, зачастую не могут обойтись без участия представителей учебных заведений.

В принципе это закономерно, поскольку сама природа учебных заведений располагает к активному просветительству: здесь всегда работают специалисты, способные к такой деятельности, существуют методические наработки, есть опыт общения с аудиторией, поскольку обучаемые в таких заведениях в той или иной степени являются и просвещаемыми, лишь в некоторой степени более подготовленными (причем не всегда).

Показательно, что направленность, принципы и качество просветительства не зависят напрямую от характера и уровня учебного заведения. Крупные учреждения, конечно, чаще располагают большим, чем другие, числом специалистов, способных вести такую работу, но суть явления от этого зависит меньше, чем, скажем, в сфере концертной деятельности.

Просветительская деятельность может осуществляться через лекционную, публицистическую и критическую работу.

Исследовательская деятельность. Область специфическая, развиваемая в очень ограниченной части учебных заведений, - как правило, высшего уровня. Достаточно четко дифференцируется на четыре направления.

1. Методические и учебные разработки.
2. Прикладные научные исследования.

3. Музыкально-теоретические и исторические работы.

4. Околомузыкальные и немзыкальные исследования.

Нужно заметить, что исследовательская работа, связанная с музыкальным искусством, в наибольшей степени осуществляется именно в лоне учебных заведений. Это в большой степени определяет ее характер и направленность, которые в той или иной мере корректируются задачами учебного процесса. С другой стороны, проведение исследований делает учебное заведение лидером по отношению к другим, не занимающимся подобными проблемами.

Очевидно, что учебные заведения занимают чрезвычайно важное место в МКЕТ. Фактически они способны брать на себя любые функции в музыкальной жизни, аккумулировать все творческие силы. Деятельность наиболее значительных учреждений является как бы голографическим сколом музыкальной культуры в целом.

Еще одним важным структурным составляющим МКЕТ можно считать любительские организации, деятельность которых может, с одной стороны, повторять модель профессионального искусства, но, с другой, - не всегда вписывается в границы концертно-театральных мероприятий или контекст деятельности учебных заведений. Это могут быть собрания, где музыка выступает средством общения, обсуждения каких-либо событий театрально-концертной жизни, встречи с видными профессиональными музыкантами и т.д. Для музыкальной культуры это важная грань, но анализировать ее имеет смысл по другим законам - скорее социологии, социальной психологии, общей культурологии, поэтому не будем сосредоточивать на ней внимания, тем более что в структуре музыкальной культуры она несомненно представляет собой периферическую зону, зону дисперсии, перетекания в другие немзыкальные сферы деятельности.

Как бы то ни было, главные показатели развития МКЕТ связаны все-таки с театрально-концертной системой и учебными заведениями, причем прежде всего профессиональными. По этим параметрам, уровень развития может быть оценен достаточно объективно³.

Как видим, музыкальная культура европейского типа на всех уровнях имеет строгую структуру, которая может быть обозначена как каноническая. Пожалуй, это специфическая особенность именно МКЕТ, не представленная столь последова-

тельно ни в какой иной системе музыкальной деятельности: вероятно, здесь можно говорить об особой «институциональной» природе канона.

¹ Галицкая С. К проблеме центра и периферии в традиционной музыкальной культуре // периферия в культуре. – Новосибирск. 1994. – С. 10-18.

² Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2. – С. 926.

³ Исследованиями этого мало (*Gerhardte. Recital.* - L., 1933, Сохор А. эстетическая природа жанра в музыке. - М., 1968; *Schwab H. W. Konzert. Offeatliche Musikdarbietung vom 17-19 gahrhundert.* - Lpz., 1980; *Salmen W. Das Konzert: Ein Kulturgeschichte.* - Munch. - 1988; *Kaden Ch. Musiksozioioogie.* - Berlin, 1984; *Лесовиченко А. Концертная жизнь: к характеристике взаимодействия центра и периферии в музыкальной культуре европейского* // Периферия в культуре: материалы международной конференции (апрель, 1993). - Новосибирск 1994. - С. 18-27; *Левко О. Концерт как форма общественного музицирования* // Информация ВМО 4(40)- М., 1997. - С. 45-49.

4. МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТОВЫЕ КАНОНЫ

На протяжении почти тысячи лет европейская культовая музыка развивалась в рамках унифицированной системы, которую можно назвать общехристианским музыкально-культовым канонem, в рамках которого выделяются региональные ветви - византийская, латинская, армянская, грузинская, русская и т. д. Каждая из них узнаваема, отличается от других. Более того, внутри каждой ветви прослеживаются разные стили песнопения, весьма яркие для опытного слуха. Например, григорианские, амвросианские, беневентанские, староримские - в латинской ветви; знаменные, демественные, путевые - в русской и т.д. Тем не менее факторы, сближающие эти явления, очевидны, что позволяет отнести их к единой канонической системе.

Общехристианский канон является генетической основой всех других христианских канонических систем. Причем появившиеся позднее каноны не оказывали влияния на творческий процесс внутри общехристианского канона в тех случаях, когда он оставался жизнеспособным. Конечно, на стадии становления каждая из ветвей общехристианского канона абсорбировала самый разнообразный этнографический материал, но когда система приобрела законченность, - эти внешние влияния прекратились. Канон стал действовать только как порождающая модель.

С появлением новых канонов удельный вес общехристианской системы в культовой практике сократился. Иногда она вообще не проявлялась. Тем не менее ни одна другая каноническая модель не была столь устойчивой. Сложившись в основных чертах в IV в. (возможно, и ранее), она давала средства для творчества Западной Европе, по крайней мере, до XIV в. (несмотря на появление альтернативного «экзегетического» канона), в России - до начала XVIII. Рудиментарно сохраняет деятельность до сих пор.

Многие конкретно-исторические явления в рамках этой системы забылись и не поддаются восстановлению. Другие воспринимаются как знаки давно ушедших эпох. Тем не менее общехристианский канон остается жизненно важной основой всех явлений европейской музыки, вызывая восхищение совершенством и самодостаточностью.

К сожалению, будучи, способом художественного оформления религиозной идеи, он очень чувствителен к малейшим изменениям в культовой практике, поэтому с течением времени его вытесняют каноны, в которых выше удельный вес эстетической задачи, автономизирующей музыкальный материал в богослужебном процессе.

В истории музыки немало примеров, когда церковные власти пытались уменьшить скорость «эстетизации» церковной музыки путем запретов использования тех или иных материалов при проведении службы. Однако реально такие демарши ничего не решили. Так, Тридентский собор стремился преодолеть волевым образом кризис, обнаружившийся воочию с началом Реформации. В частности, попытался запретить многоголосное пение. Показательно, что волевым способом не удалось не только сколько-нибудь эффективно направить музыкально-творческий процесс, но даже принять кардинальное решение.

Иначе складывалась ситуация в русском старообрядчестве, которому, несмотря на сложнейшую драматическую историю, удалось сохранить общехристианскую каноническую музыку¹. Вместе с тем нельзя не видеть, что это возможно только путем полного консервирования не только богослужения, но всего уклада жизни, ухода в малоосвоенные регионы. Показательно, что духовные силы старообрядцев концентрировались на изоляционизме до такой степени, что культовая система стала архаичной, соответствующей той стадии художественного прогресса, который существовал до момента начала новообрядческой реформы. Канон потерял универсальную сущность в своей конкретно-временной реализации. Музыкально-культовой творческий процесс у старообрядцев в какой-то мере мумифицировался. Из практики исключен, или почти исключен, главный элемент православной музыкальной деятельности - распевотворчество на канонической основе. В результате - оскудение богослужебного опыта, преобладание механического воспроизведения книжного текста. Обратной стороной этого процесса стали фольклоризация культа, размывания традиций храмового пения,

замещение их свободным интонированием, лишь в самом общем плане имитирующим облик древнерусских распевов.

По всей видимости, с того времени как христианское мировоззрение подвергается разделению на не согласующиеся друг с другом конфессии, общехристианско-каноническая система не в состоянии больше сохранять устойчивость. Создаются условия для возникновения новых канонов.

На Западе появление нового - «экзегетического» канона чувствуется уже в XI-XII вв. с началом использования техник многоголосья. В конце XIV в., с того момента когда григорианская матрица перестает быть фактором формообразования, новый канон вступает в полную силу². Однако инвариантный законченности эта каноническая модель достигает в эпоху нидерландской и римской школ, поскольку именно в их технологии приобретает внутреннюю органику синтез конфессионального и эстетического начал, которые в XIII - XIV вв. взаимодействовали скорее механически при единовременном сочетании нескольких мелодических линий различного происхождения. В ренессансной культовой музыке генетические и стилистические различия исходного материала нивелированы. Все линии точно прилажены друг к другу. Композиционная связь создает ощущение пространственной наполненности при смысловой самостоятельности каждого голоса. В этой системе к единому знаменателю приводится любой интонационный источник, чем мастера строгого стиля любили бравировать, используя для *cantus firmus*'а популярные светские мелодии («Вооруженный человек», «Бледное лицо», «Отсутствие денег - ужасное несчастье», «Тысяча поцелуев» и т.д.), причем такая бравада порой носила вызывающий характер, если архитектура мессы строилась так, что в середине произведения мелодия песни становилась узнаваемой для прихожан³. Впрочем, это было, конечно, редкостью. *Cantus prius factus* был все-таки технологическим стержнем композиции, и не более того. Думается, обращение к тем или иным песням было обусловлено все же интонационным удобством составляющих их мотивов для полифонической работы. В содержательной отношении эта музыка несет в себе созерцательное начало, адекватное строю католической религиозности своего времени, - проникнутое эмоциями, но в то же время управляемое разумом. Вся конструкция ренессансной композиции является экзегезой католической идеи, причем не обязательно конкретно той, которую предлагает мелодия *cantus firmus*'а, но в целом некой актуаль-

ной богословской идеи. «Толкования» глобализируются, приобретают соответствующие свойства уже на уровне «строительного материала» - техники строгого стиля, а не конкретного опуса. Показательно, что в процессе сложения этого стиля сыграли роль не только концептуально нагруженные явления французского *Ars nova*, но и полубытовые опусы английского позднесредневекового творчества, важные для искусства Д. Данстейбла и его соратников⁴.

Англичане сказали свое слово в развитии системы музыкальных жанров эпохи Возрождения, увеличили удельный вес имитационности композиции, создали «панконсонантную», по выражению Г. Риза, фактуру, начали преодолевать тотальную детерминацию формообразований⁵. Почему это произошло именно в то время и в этой школе? Вопрос неспроста, причем не только музыкально-исторический, но и культурологический. Самый простой ответ: предшествующие техники, сложившиеся в эпоху *Ars nova*, включая *Ars subtilior*, изжили свое. Возникла потребность в обновлении. В таком или подобном ответе всегда остается аксиоматическое допущение, что стремление к обновлению есть родовая сущность в любой деятельности. Однако опыт общехристианского музыкально-культового канона заставляет усомниться в этом. Вероятно, нужно исходить из особенностей ренессансного понимания христианской идеи.

Известно, что в XIV в. углубился начавшийся ранее кризис католицизма. Следствием этого стали изменения в общественном сознании. Христианская мысль стала разворачиваться по двум неортодоксальным линиям - гуманистической и пантеистической. Кроме того, здесь дает о себе знать дерационализация сознания мистиков новой генерации.

Все эти аспекты приводят к изменению миропонимания, по существу, делая процесс обновления общественного сознания нормативом. Вряд ли в предшествующие века какой-нибудь мыслитель мог подвергнуть критике модель взаимоотношений Бога и мира. Начиная с XV в. - это в порядке вещей. Причем каждый значительный автор делает по-своему. Хрестоматийные явления: антропоцентризм Пика делла Мирандола, пантеистические штудии Николая Кузанского, социально-политическая философия Н. Макиавелли, астрологические рефлексии П. Помпонации и др. Спектр идей весьма широк и разнонаправлен. Очень показательно, что при всем изощренном интеллектуализме большинства композиций многие из них теряют строгий рациональный строй. В крайнем выражении это приводит к активиза-

ции магического и астрологического теоретизирования и практической деятельности. Как пишет Э. Гарэн, «магическое действие занимает центральное положение, поскольку именно в нем наилучшим образом выражается божественная мощь человека, которую Кампанелла воспевал в стихах, получив заслуженную славу»⁶. Если теология предпочитает рациональность, слаженную и надежную, то возрожденческая мысль, рожденная в ходе критического осмысления основ католицизма, больше склонна видеть экстраординарное иррациональное начало в мироздании, выпадающее из круга логических связей⁷. Однако при этом, вычленив из универсума какой-либо частный комплекс, мыслитель Возрождения уже в нем начинает налаживать некое подобие гармонии и логической стройности, стремится к выявлению самодостаточности, фактически творит новую реальность.

Отсюда, для ренессансного сознания первостепенной задачей становится обоснование целостности и законности избранного объекта осмысления. Для определения границ и внутренней организации такого объекта годятся методы, выработанные при исследовании универсума, но применяют их избирательно. Такой подход весьма продуктивен для философствования, но, пожалуй наилучшее воплощение находит в художественном творчестве. Так, архитектура Микеланджело представляет истинную реальность во всем блеске и величии - истинную реальность, которая не существуя в нашем мире, является тем не менее его сущностью⁸, т. е. вроде бы восстанавливается средневековая тенденция воплощения посредством архитектурного образа метафизической картины универсума, однако, в отличие от классической христианской интерпретации, такое здание не может рассматриваться как реализация идеи небесного царства, оно есть его квинтэссенция.

Конечно, это крайняя позиция. Однако более умеренный подход, при котором храм трактуется философски и математически как провозглашение своими пропорциями совершенства Бога и созданного им мира, - норма для зодчества⁹. Интересно, что с XV в. архитекторов с прагматических позиций интересуют музыкальные пропорции, данные согласно наукам квадривиума в гармонии сфер. Трудно сомневаться, что музыкальные деятели восприняли и по своему реализовали те же подходы. Наиболее последовательно такие мировоззренческие установки осуществили мастера строгого стиля в XVI в., особенно Палестрина, но процесс движения в этом направлении начинают композиторы английского *ars subtilior*.

Если логика музыкального творчества предшествующего столетия опирается во многом на рациональные принципы, что придает ему сходство с теологическими нормами схоластики, то к концу XIV в., вместе с деградацией схоластической мысли и усилением иррационально-мистических моментов в духовной жизни (Майстер Экхарт, Рейсбруг Удивительный, Жанна д'Арк, испанские мистики), изменяется музыкальный идеал. Актуальность приобретает выражение эмоции и средства ее музыкального воплощения - единомоментно звучащий интонационный комплекс. Отсюда вертикаль, образованная из нескольких мелодических линий, не может больше оставаться только суммой элементов, пусть и связанных друг с другом, но не подчиненных единому образу. Теперь обнаруживается интерес к созвучию как таковому¹⁰. Автор музыкальных произведений постепенно уменьшает внимание к смысловой конкретности каждой мелодической линии, её концептуальной обусловленности. Новый канон приобретает оформленность. Не сразу, не обязательно у Д. Данстейбла, но у Г. Дюфаи это видно уже определено¹¹. Найденная установка подстегивает и технологические поиски приемов организации многоголосной такни как целого, что со времен И. Окегема делает доминирующим принцип эвфонии, где рукой подать до полной технологии строгого стиля.

Здесь корень превращения принципов изоритмии в новую технику, центральным элементом которой будет имитационность. Характерно, что один из часто употребляемых приемов её организации под тем же наименованием, что и вся художественно-эстетическая система, - полифонический канон. Наверное, бесчисленные конечные и бесконечные, симметричные и асимметричные каноны мастеров ренессансной культовой музыки составляет ядро экзегетического музыкально-культового канона.

Конструктивной основой строгого стиля будет именно имитация, видимо, в силу наибольших возможностей балансирования между «мерцанием» статистического целого и смысловой направленностью каждой мелодической линии в фактуре.

Весьма: важной для Ренессанса проблемой становится целостность и в архитектонике музыкальных форм. Если в период доминирования грегорианского начала *cantus prius factus* определяет начало и конец, и внутреннюю структуру, то в XV в. этот фактор теряет обязательность, а XVI в. вообще утрачивает свое значение. Не случайно оказываются возможными композиции без *cantus firmus*'а (хрестоматийный пример - «Месса Папы Марчелло» П. Палестрины), пусть и в порядке исключения.

В некоторых случаях архитектурным фактором становятся математические пропорции, связанные порой с архитектурными моделями. Как, например, в мотете «Nuper rosarium flores» Г. Дюфай, написанном на освящение Флорентийского собора. В этом мотете отражены пропорции купола собора, что позволяет замкнуть ментальный ряд ренессансного музыкального сознания: мировая музыка-математическая пропорция - архитектурное сооружение - реально звучащая музыка.

В других случаях форма завязывается на символических параллелях. Скажем, цикл мотетов «Песнь песней» П. Палестрины в опорных тонах содержит анаграмму «Суламифь».

С одной стороны, при таком подходе восстанавливается средневековое отношение к культовой музыке как отражению Божественного начала, но с другой - проявляются её человеческие черты, связанные с креативной активностью конкретного автора. В результате этого возникает весьма сложный смысловой комплекс, не поддающийся механическому расчленению, в состав которого вошли: общезначимость христианской идеи, индивидуалистичность, профессиональная техника, чувственное переживание и т. д. - все свойства ренессансного мировидения¹².

Важной чертой музыкально-творческого процесса в рамках этого канона станет возникновение в рамках богослужения автономизирующихся музыкальных жанров, способных существовать как в рамках культа, так и за его пределами. Прежде всего мессы, но - Magnificat'a requiem'a, пассионов. Эти жанры сохраняются и после распада экзегетического канона будут играть решающую роль в культовой музыке XVIII-XX вв., причем не только в католическом контексте.

В целом, экзегетический канон - явление многосоставное и развивающиеся. Достигнув определенной степени завершенности в XVI в., он включает в себя все основные явления от рубежа XIV до XV вв. Кроме того, по ряду признаков к нему должны быть отнесены все памятники средневековой культовой многоголосной музыки начиная от параллельного органума¹³.

Таким образом, период действия экзегетического канона можно обозначить именно в пределах XI-XVI вв.¹⁴ С начала XVII в. этот канон постепенно исчезает. Однако возникшие в нем технологические средства становятся органической частью всей последующей истории музыки.

Более того, его значение не ограничивается только этим. Экзегетический канон сформировал принципы художественной самодостаточности музыкального произведения, принципы су-

ществования музыкальной идеи как целостности, реализованной в звуках. Произведение должно было точно выражать суть этой идеи. «Каждый звук такой композиции, будучи мелодическим и гармоническим, должен был удостоверить свое родство с этой заранее данной основой», - писал Т. Манн¹⁵. Именно здесь на музыкальном уровне проявилась специфика западного сознания, его отличие от мировидения не только нехристианских или восточно-христианских сообществ, но и своего собственного «досхизматического» опыта.

Именно явления экзегетического канона позволяют рассуждать об особом содержании понятия «канон» на западе. Здесь проявятся такие характерные черты восприятия творческой деятельности, которые свойственны западной культуре в целом: подчеркивание уникальности сделанного, стремление сохранить в тайне секреты технологии, культивирование имен наиболее выдающихся мастеров, стремление к постановке индивидуальных авторских задач и, соответственно, возникновение авторского стиля.

К явлениям экзегетического канона можно относиться негативно (если смотреть на них со стороны общехристианских канонических представлений) за гипертрофированную рационализацию и, одновременно, повышенную чувствительность многих произведений. Можно, подобно идеологам начала XVII в., отрицать его и исходя из более поздних эстетических соображений, однако нельзя отменить ни их исторического значения, ни технологических наработок в области полифонии, которые не потеряли своей роли ни в одну из последующих эпох. На уровне музыковедческих рефлексий и школьной практике технология строгого стиля остается фундаментальным началом в европейском музыкальном искусстве. В этом смысле экзегетический канон является жизненной реальностью, несмотря на исчезновение его явлений и сферы непосредственного композиторского процесса.

С началом реформации в западной музыке возникает новый принцип канонической организации, который можно обозначить как «протестантский канон».

Основы протестанского канона связаны с деятельностью самого М. Лютера. Классические черты канон приобретает в начале XVII в. К концу XVIII столетия, вероятно, теряет определенность превращаясь в одну из линий системы светских канонов

нового времени, сущность его можно понять только на материале музыки барочной эпохи.

Мировоззренческая установка к творчеству в рамках этого канона проистекает из протестантской трактовки сути религиозной деятельности. Согласно протестантской доктрине, решающее значение имеет только личная связь человека с Богом: если спасение осуществляется только через личную веру, если первородный грех так исказил природу человека, что никакие праведные деяния ничего не могут изменить сами по себе, то церковная практика, таинства, обряды - лишь малозначимая мишура. Следовательно, церковь - не более чем место, удобное для интенсивной молитвы, общины - круг близких людей, ищущих себя, пастор или пресвитер - наиболее продвинутый в богословских вопросах человек, не выполняющий никаких сакральных задач. Разумеется, церковно-музыкальная деятельность тоже не имеет никакого мистического смысла. Это просто удобное средство единения общины. В таком контексте все музыкальные сложности и тонкости бесполезны и излишни. Культовая практика до предела упрощена и мало регламентирована.

Лишившись сакральной значимости музыка, по существу, приобретает черты бытового музицирования. Ранние протестантские хоралы - песни религиозного содержания, ассимилирующие самый разный интонационный материал. Не случайно лишь небольшая часть протестантов придерживаются какой-либо исторически значимой музыки. Большинство обходится доморощенными песнями. Такая установка имеет большое значение для кристаллизации канонической идеи.

Доминантой здесь является выражение человеческих эмоций без каких-либо технологических изысков. Правда, спектр эмоций регламентируется содержанием священного писания. Трактовка конкретного материала находится в полной мере в руках автора, песнопения соответствует его вкусу и творческим способностям. Здесь подход аналогичен проповеднической деятельности, которая сводится к импровизациям на заданную тему.

Естественно, возникает вопрос: что же здесь может быть канонического в принципе?

Как ни странно, при всей вольности художественного творческого процесса диапазон средств и образов, которые присутствуют одновременно в протестантской музыке, достаточно ограничен и может быть соотнесен с конкретными богословскими установками того или иного течения в протестантстве, особенно на начальном этапе.

В XVI - начале XVII вв. протестантский канон выработал и довольно специфическую жанровую систему: доминируют хоровые жанры и органные композиции. Причем и те и другие являются средствами «музыкальной теологии». Опираются они на мелодию протестантского хорала или его текст, или некую попевку, которая может быть теологически истолкована. Ткань сочинения выступает в качестве «музыкального размышления» по поводу сходной идеи. Показательно, что этот материал вряд ли можно считать истолкованием - экзегезой первоначального сегмента. Размышление вполне самостоятельно и независимо. Эти рефлексии «накручиваются» вокруг исходной мысли, образуя какую-либо композицию - фантазию, симфонию (естественно, не в классическом смысле), ораторию, кантату¹⁶. С какого-то момента теологическое начало приобретет черты театрализации.

Конечно, в этом процессе важны фигуры конкретных мастеров, фактически создающих каноническую систему. Причем здесь их роль важнее, чем в экзегетическом каноне. В протестантской творческой системе каждая значительная идея имеет конкретного автора. Однако то что складывается в итоге (фигура, кантата, хоральная обработка), приобретает законченность в результате шлифовки многими мастерами, имеет канонический характер.

Здесь мы сталкиваемся с новой разновидностью канонического мышления. Как разомкнута, и во многом секуляризована протестантская идеология, разомкнута и технология музыкального творчества.

Объединяющим моментом здесь выступают подходы к библейскому тексту, составлению парафразов, их эмоциональное восприятие автором музыки (инструментальные сочинения демонстрируют те же моменты в «снятом виде»). Многообразие эмоциональных реакций порождает множественность решений. Тем не менее считать в протестантской музыке авторскую индивидуальность приоритетным моментом все же трудно, несмотря на существование гигантов музыкального искусства от Свелинка до Баха и Генделя. Здесь автор стремится дать собственное прочтение общей идеи, в то время как создатели сочинений за пределами музыкально-культового канона пытаются выразить свою идею, подбирая потом под нее общепонятные средства. В этом процессе тоже есть канонические принципы, но другие. Именно поэтому в протестантском каноне нет тенденции культивировать личность музыканта. Не случайно И. С. Бах не знал имени Г. Шютца. Именно поэтому всегда есть стилистические

различия в творчестве одного автора при создании протестантских и иных сочинений. Это не говоря уже просто о функциональном отношении к музыке церковной службы.

Попытаемся понять логику возникновения протестантского канона из отвергнутого католического опыта.

Начало реформации в музыкальном процессе характеризуется решительным упрощением композиторской техники. Музыканты, поддержавшие Лютера (И. Вальтер, М. Агрикола, Ч. Рау), фактически откажутся от своего мастерства в технологии строгого стиля, создавая простые композиции, приемлемые для исполнения музыкально-неподготовленной общиной. Среди сочинителей музыки, выросших сразу после начала Реформации, не будет ни одного более или менее крупного имени. Только через поколение появятся мастера, значение творчества которых выходит за рамки местного уровня, а действительно крупные немецкие сочинители музыки - это явление лишь начала XVIII в.

В чем дело? Чем объяснить понижение творческого напряжения там, где, казалось бы, надо было ожидать мощного импульса и активности? Был же интенсивный процесс творчества в богословии именно в ранний период протестантской истории. Можно, конечно, сослаться на обычное запаздывание музыкальных преобразований в сравнении с другими сферами духовной жизни. Однако это аргумент слабый уже хотя бы потому, что первый великий композитор протестантского мира появляется не в Германии, где «колыбель» реформации, где музыку широко используют в богослужении, а в Нидерландах. Причем не в лютеровской церкви, толерантной к искусству, а у ригористичных кальвинистов. Ян Питер Свелинк - вот имя художника, сумевшего встать в ряд великих музыкантов своего времени и оплодотворившего всю протестантскую музыкальную деятельность XVII в. через своих немецких учеников¹⁷.

История музыки обычно характеризует этого мастера как последнего великого нидерландца, имея ввиду славную цепь имен XV-XVI вв. от Дюфаи до Орlando Лассо, как-то не учитывая при этом особого положения композитора. Думается, его роль стоит осмысливать больше как родоначальника художественного процесса, ведущего к И. С. Баху и Г. Генделю.

Среди достаточно объемного количества сочинений - хоровых и инструментальных - для нас особое значение имеют четыре «большие» фантазии для органа, поскольку именно они, на

наш взгляд, концентрируют в наиболее отчетливом виде выражение кальвинистской трактовки протестантского мировоззрения в музыке.

Охарактеризуем композиционные планы этих сочинений.

В первой фантазии три части. В 1-й части тема звучит непрерывно, проходя во всех голосах, вступая в стреттные соединения. Во 2-й появляются бестематические интермедии. В 3-й части проведения темы в увеличении и уменьшении. Всего из 197 тактов тема отсутствует только в 36, но и в них встречаются реценции отдельных элементов. Тема проводится 55 раз, что создает ощущение ее непрерывного присутствия. Все другие интонационные построения-противосложения, интермедии, заключение, - обладая некоторой внутренней логикой, теснейшим образом сопряжены с материалом темы.

Композиция второй фантазии осуществляется по той же логике. В этой самой крупной фантазии (303 такта) тема проводится 60 раз.

57ведений темы в 262-тактной 3-й фантазии распределены иначе. Здесь самая интенсивная стреттная работа сосредоточена в последней четверти произведения. На нее приходится чуть не половина всехведений (24). Этому сгустку предстоит большой текст интермедийного склада, где элементы темы присутствуют, но больше ассоциативно, чем реально. В начале фантазии 20ведений идут последовательно одно за другим. В целом же и здесь постоянно ощущается присутствие темы.

Сложнее других организована форма в IV фантазии. Её темой является гаммообразная последовательность, которая постоянно присутствует в ткани: 20ведений 8-тактной (изначально) темы в 135-тактной композиции - это много. Однако малая интонационная выразительность темы заставляет композитора ввести еще одно тематическое образование, которое является вариантом первой и проводится 9 раз, затем исчезает.

Все четыре фантазии, при всем различии конструктивных решений, имеют похожее динамическое строение: постепенное, очень незаметное «обряжение» темы разнообразными красочными эффектами, активизирующими развитие музыкальной ткани. Вследствие этого происходит как бы убыстрение счетных единиц от целых и половинных к четвертям и восьмым. Причем происходит это так незаметно, что на слух фактически не дифференцируются ни цезуры, ни границы разделов. Ощущается лишь непрерывный поток, который захватывает слушателя, во-

влекает его в плавный «водоворот» звуков, непрерывно убыстряющихся. Лишь в конце композиции это движение закругляется «высокой волной».

Если попытаться расшифровать концептуальный подтекст фантазий Свелинка, то получается следующее. Главная линия жизни неизменна, но вокруг нее развивается множество производных, имеющих самостоятельную логику. Характер импульса, определяющего жизнь человека, может быть очень разными. Зачастую он связан с движением вниз (скорее всего, это ассоциируется с кальвинистским представлением об изначальном предопределении человека ко злу), но возможны и другие формы движения, в том числе и стремление вверх. Правда, ни одна тема не завершается выше исходного тона. Дальнейшее музыкальное развитие показывает, как жизненные процессы проистекают из предопределения. Какие сложные перипетии происходят здесь. Но спасение несет Божья благодать. Это отражено прекращением проработки темы в завершающих разделах, где звучат апофеозные пассажи, и все завершается мажорной тоникой.

Как же получилось, что кальвинистская концепция нашла свое музыкальное воплощение именно в Нидерландах?

Принятие протестантизма на севере Нидерланд, где жил Свелинк, проходило весьма непросто. Распространение лютеранства и анабаптизма в 30-40-е гг. XVI в. было подавлено, однако в 60-е закрепился кальвинизм. Именно эта идеология стимулировала иконоборческое движение (с 1566 г.), завершившееся в 1579 г. Утрехтской унией и созданием Республики.

Именно в те годы, когда Свелинк формировался как личность и как музыкант, происходила смена культовой системы. Вероятно, успев впитать опыт и традиции католического музицирования, он оказался в числе тех, кто формировал новые подходы в отношениях религии и музыки, став в начале 80-х гг. органистом знаменитой Старой церкви в Амстердаме, в католические времена посвященной святому Николаю.

В Женеве, где Ж. Кальвин разрабатывал свою идеологию, музыка была исключена из церковного обихода почти полностью. Однако этот принцип не привился в других кальвинистских общинах. В частности, в Нидерландах музыка звучала перед и после богослужения. Церковные музыканты остались на своих местах, правда, перешли на содержание муниципальных властей.

Подобно лютеранам реформаты (так называли континентальных кальвинистов) ориентировались, прежде всего, на пев-

ческую практику. Однако выведение музыки за рамки службы придало певческому материалу подчеркнуто некультовый характер. Видимо, знаковым отличием церковной музыки в этой ситуации стало звучание органа, мало характерное для музицирования за пределами церковного здания.

Перед авторами органных сочинений стояла задача выработки принципиально новой технологии подхода к композиции. В сущности, эта задача уже была поставлена в католических странах. Уже существовали тентио А. Кабесона, ричеркары А. Виларта и А. Габриэли. Однако там обращение к органу имело характер «икономии» хорового пения, паллиатива вокальной музыки с сохранением сакрального смысла музыки в культе.

Впервые в музыке христианского содержания нужно было не «доказывать», интерпретировать сакральную мелодию, но выразить саму суть учения, «пересказать» её звуковыми средствами. Орган в такой ситуации приобрел особое значение. Только ему подвластно наполнение звуками всего пространства здания и соответственно - погружение прихожанина, реализованное в звуках.

Сложно интерпретировать конкретное содержание каждого инструментального сочинения. Система аллегорических формул и риторических фигур, которая станет определяющей для композиторской технологии последующего времени, ещё не сложилась. Внемузыкальных ориентиров нет. Тем не менее в самом общем виде, описанный выше композиционный план фантазий Свелинка хорошо соотносится с кальвинистскими идеологемами.

Ключевой вопрос реформаторов - отношение к природе человеческой воле: какова мера самостоятельности действия человека по отношению к Божественному руководству.

Эта проблема стояла достаточно остро еще в период формирования общехристианской доктрины. В V в. были теологически опровергнуты Августином Блаженным и соборно осуждены взгляды Пелагея, утверждавшего полную самостоятельность воли человека. Однако когда в IX в. немецкий монах Готшалк выступил с учением о предопределении, отвергавшим полностью свободу воли, майнцский синод осудил его как еретика.

В новых условиях рационализации уклада жизни и культовой практики проблема свободы воли вышла на передний план. "Лютер утвердил понятие рабства воли, а Кальвин разработал концепцию предопределения, согласно которой все действия человека предопределены ко злу и только действие Божьей благодати дает Спасение. Согласно Лютеру, для спасения имеет

значение только вера (без учета добрых дел). Кальвин же почитал бесполезным даже это, фактически лишив смысла любую человеческую деятельность, сохранив при этом не только надежду на спасение, но и уверенность в нем. Вместо прежней пелагианской правовой точки зрения, отвергнутой и осужденной, протестанство выдвинуло то же начало права, только взяв другую его сторону: «Отвергнувши заслугу человеческую, как недостаточную для умиловления разгневанного Бога, или, прямее говоря, для того чтобы "обязать Бога даровать мне живот вечный", протестанты все-таки смотрели на вечную жизнь как на установленную плату, которую Бог "должен" выдать человеку»¹⁸. Однако, в дальнейшем рассуждая, о природе веры, «желевский папа» утверждает деятельностный характер «живой» веры: «Добрые дела за истинной верой (если только она не мертвая, но живая вера) непременно и без всякого сомнения последуют, как плоды доброго дерева»¹⁹.

Польский исследователь протестантизма А. Токарчик так характеризует кальвинистское богословие: «Доктрина Кальвина скорее ветхозаветная, чем новозаветное представление о христианском Боге. Это Вечный Законодатель, Вечный Судья, наделенный абсолютным и непоколебимым авторитетом. Его воля может быть для человека правом, христианским законом. С другой стороны, обозначено, что сущность человека слаба, искажена первородным грехом, приведшим его в безнадёжное положение... Так Бог predetermined некоторых людей к спасению, других к гибели. Человек ничего изменить не может»²⁰. Вопреки внешним проявлениям «кальвинизм, хоть не признает личных заслуг, очень практичен: добрые дела не приводят к спасению, но свидетельствуют, что спасение состоялось»²¹. Давно показано, что такая установка оказалась сильным стимулом для развития буржуазной экономики и политической системы, определила особенности духовной жизни многих стран Европы, а затем и заокеанских территорий. На наш взгляд, переориентации концептуальных форм музицирования с вокальных на инструментальные является одним из проявлений того же процесса, составляет суть протестантского канона в музыке²².

Для Свелинка дискуссии о predetermined были не просто основой догматики, но живым богословским процессом, проходившим на его глазах. Именно в Нидерландах, в том числе в Амстердаме, происходили диспуты между супралапсариями и инфралапсариями. Первые утверждали, что predetermined ко

спасению дано до грехопадения, по мнению вторых, - после и в связи с ним. В конце 80-х гг. в этот спор вмешался молодой проповедник Яков Арминий, мнения которого вскоре были поняты как выражение идей свободы воли, т.е. еретические с кальвинистской точки зрения. Они стали основой формирования особой секты арминиян, или ремонстрантов. Можно представить, как оживилось в те годы обсуждение подобных вопросов, какой интерес вызвали выступления проповедников, отстаивающих различные позиции. Трудно себе представить, чтобы такой талантливый человек, как Свелинк, был безразличен к происходящей вокруг него полемике²³. Судя по логике композиции «больших» фантазий, композитор придерживался традиционной кальвинистской позиции в отношении к предопределению.

Творчество Свелинка сыграло важную роль в становлении протестантского канона» Его наследие важно и для становления многих технологических приемов, которые будут со временем внешним проявлением этого канона.

После Свелинка музыкальные поиски протестантов продолжились в Германии. В сущности, в этом с точки зрения логики развития канонической системы ничего удивительного нет. Господствующее здесь лютеранство более благосклонно к музыке, чем кальвинизм. Опыт Свелинка был прекрасно адаптирован к немецким условиям, прежде всего благодаря его ученику С. Шейдту. Однако ключевое место в музыке Германии будет отдано хоровым опусам Г. Шютца.

В творческом наследии этого композитора возникает любопытная ситуация, во многом знаковая для протестантского канона: всю жизнь работая преимущественно в придворных капеллах, он создавал, в подавляющем большинстве сочинения духовного содержания. Шютц не был привязан к обязательному кругу церковных служб и мог писать «чистую» функционально-индифферентную музыку. Как известно, его учителя - венецианцы, католики но вероисповеданию. Шютца интересовали, прежде всего, мадригально-театральные изыскания, которые на жанровом уровне были для него явно периферийными. Конечно, можно сослаться на отсутствие театральных коллективов, способных реализовать сочиненное. Однако уж мадригалы-то в придворных капеллах петь вполне можно было бы. Шютц занимал особое положение в придворной жизни Германии, его напе-ребой зазывали на службу крупные магнаты. Если бы он решил ставить театральные сочинения в духе новейших итальянских

произведений, надо полагать, это было бы вполне реально. Однако композитор создает иную музыку, постоянно работая с -библейскими текстами. Шютц работает по вдохновению, а не по принуждению, поскольку в выборе темы он явно более свободен, чем большинство его собратьев.

Можно предполагать, что перед композитором открылось действительно благодатное поле для творчества, которое, не было «распахано» другими, - индивидуальное прочтение Библии.

Несмотря на то что протестанты пересмотрели свое отношение к церкви, они не стремились к индивидуальному подходу. Слишком сильна была инерция сакрального наследия.

Открыв свою тему, Шютц находит для ее решения и оптимальные средства, которые черпает из светских источников, т.е. акцентирует чувственный характер переживания.

Так в систему протестантского канона вошли средства выражения эмоциональных переживаний и закрепились в ней, придав религиозной музыке личностную окраску.

Принципы канона, отшлифовавшиеся к середине XVII в., сохранялись потом еще столетие в континентальной музыке.

Некоторая специфика музыкальной трактовки протестантской идеи существует в этом веке в Англии, что связано не столько с музыкальной ситуацией, сколько с особенностями конфессионального развития.

Здесь ментальные установки варьируются в широком спектре от умеренного англиканства, даже не отказавшегося от католического понимания апостольской преемственности, до крайнего обскурантизма пуритан. Соответственно в музыке существуют как сочинения фактически не отличимые от католических (даже на латыни), так и скупые путиританские напевы.

В такой ситуации музыкально-культовый канон изначально ориентирован на светский опыт. Закономерно, что общенациональный резонанс приобрели генделевские оратории, в которых автор использовал логику театрального творчества более откровенно, чем Шютц. Соответственно и границы канонической определенности здесь размываются раньше, чем в Германии.

Впрочем, уже во второй половине XVIII в. протестантские импульсы в творчестве везде трудно считать каноническими, поскольку действуют фактически полностью на внемузыкальном сюжетно-тематическом уровне. Конечно, сохраняется область «хоралотворчества» для церковных целей. Однако её можно рассматривать как образец простой традиции, а не кано-

на, ввиду малой профессионализированности на фоне светского творчества.

Трудно рассматривать с канонических позиций католическую церковную музыку Нового времени. Здесь, пожалуй, нет особой музыкальной задачи. Нет принципиальных различий между церковными и светскими опусами одного автора. Однако стройность католической церковной службы на текстовом уровне организует художественную целостность. Если индивидуальности авторов не очень ярко выражены, между сочинениями культового поля ощущаются параллели, свидетельствующие о том, что канон существует, хоть и не настолько сильный, чтобы сдерживать индивидуальность яркой творческой личности. Поскольку в католической церкви в Новое время в разных странах мира - от Франции до Филиппин, от Польши до Аргентины создано несчетное число культовых опусов, можно говорить о существовании системы, которую обозначим как «концертный канон католической церкви».

В Новое время католическая церковь принципиально склонна к вариативности культурной деятельности, которую использует в религиозных целях: «Она есть Церковь католическая: ни латинская, ни греческая, но вселенская... Ничто из действительно человеческого, откуда бы оно ни исходило, не должно оставаться ей чуждым... Всё собрать, чтобы всё спасти и всё освятить... Тем более нет ничего превосходного, что католичество было бы не готово признать своим», - пишет современный католический богослов²⁴. Конечно, при такой установке весьма сложно ожидать систематизированного канонического уклада. Тем не менее внутри каждой конкретной внутрикатолической музыкальной традиции возникают связи между музыкантами и богослужебным процессом, образующие некий локальный канон. Его параметры можно очертить только в ограниченных временных и территориальных позициях, которые требуют знакомства с музыкальной практикой тех или иных общин²⁵. Этот подход не типичен для изучения канонического материала, он характерен для ознакомления с простыми традициями, но, в данном случае, здесь можно иметь в виду и то, и другое.

При таком подходе существует проблема. Как известно, природа традиции, как и канона, определяется типологическими параметрами, а католическая практика Нового времени пронизана духом индивидуализма. По словам священника Филиппа де Рожеса: «Если в Новое время индивидуализм занял,

видимо, доминирующее положение в аскетике, проповеди, в самом богословии, даже и в самой литургии, в этом основном святилище коллективной жизни, вопреки тому, что всегда было главным для Христа и Церкви, - то следует попросту заключить, что здесь что-то не совсем в порядке»²⁶. Однако для большинства авторов музыкальных произведений характерна ограниченность средств в силу недостаточной профессиональной выучки. Если же в этом контексте начинает действовать владеющий техникой профессионал, он вынужден зачастую ограничивать себя возможностями, способностями исполнительских сил, в основном священнослужителей и прихожан. Это уровень простой традиции. Если есть возможность привлечь более профессиональные исполнительские силы, - уровень канона, поскольку композитор будет пользоваться широким, но не экстремальным диапазоном средств. На долю авторски индивидуализированных форм творчества остаются экспериментальные опыты, где языковые возможности выходят за рамки стереотипов восприятия постоянных прихожан церкви. Если образуется круг прихожан, воспринимающих новые языковые средства как естественные, через какое-то время складывается канон их использования. Таким образом, по факту бытования музыки католической церкви проблема, отмеченная Рожесом, преодолевается, может быть, проще, чем в других сферах церковной деятельности, в силу объединяющего действия привычной музыки.

Говорить же о различиях между каноном и традицией в данном случае можно только в аспекте профессиональной подготовленности авторов и исполнителей. Стихийное музицирование, даже, если оно имеет нотную форму - область традиции. Профессиональное - чаще канона. Конечно, профессионал может ограничить себя и работать только в рамках традиции, - но это уже путь осознанного выбора, который подчеркивает различия между традицией и каноном.

Среди музыкально-культовых канонов Нового времени представляет интерес православный новообрядческий канон, преемственно связанный с общехристианским каноном, в некоторых моментах напоминающий явления протестантского или концертного католического канонов, но имеющий особые свойства. Последовательно хоровой, сохраняющий систему гласов и принципы включения в богослужение, средства, характерные

для древнерусской музыки, он чутко реагирует на события и вкусы людей конкретного времени и региона проживания.

Православная новоканоническая деятельность возникла в России в XVII в. Лишь во второй половине XIX столетия аналогичные явления проявились в других православных странах - на Балканах, - да и то под сильным влиянием русского опыта²⁷.

Корни новообрядческого канона определяются особенностями бытия общехристианского канона в восточной церкви. Если в католической практике канонизировались песнопения, то в православной - их «строительный материал» - формулы. Различия эти стали ощущаться только со времени кодификации музыкального материала - с IX в. на Западе и с X - в Византии. С того же времени выявились различия в понимании взаимоотношений между Богом и миром. Восточное видение ориентировано на вариативность, гибкость интерпретации вопроса. Запад держался более жестких подходов. Соответственно в западной музыке творческий процесс оказался связан с введением дополнительных «надканонических» средств. На Востоке сохранялся принцип постоянного созидания музыкальной формы на основе канонизированных формул.

Обратим внимание на то, что строчное пение - раннее русское многоголосье возникает в XVI в. Кроме того, сказывается и прямое влияние гуманистических и реформаторских установок, пришедших с ренессансного Запада. В связи с этим русская многоголосная музыка до середины XVII в. выглядит аналогично музыкальной экзегезе органума в западной Европе²⁸.

Внедрение непосредственно западноевропейской формы хорового пения - партеса - говорит о сдвигах в религиозном сознании, которые позволили осуществиться такому внедрению. В культовой практике оказался открытым путь для появления принципиально новых элементов. Отчасти такие подходы ощущаются и в иконописи, в частности у Симона Ушакова, но наиболее последовательно - в музыке. Н. Герасимова-Персидская, рассуждая об отличиях русской культовой монодии от партесного пения, подчеркивает особое значение проблемы времени в первом случае и стремления овладеть пространством - во втором. «Хронотоп знаменного распева в его концептуальном и перцептивном планах понимался прежде всего как отражение "мира нового", характеризующегося вечностью... Вечность и бесконечность в равной мере характеризуют пространство и время, которые как бы слиты, еще не различимы... Конкретный образец протекает в "длящемся настоящем"»²⁹. В партесном

многоголосье сознание стремится овладеть пространством, оперировать им, что выражается в приобретении потоком музыки объемности - плотности. По отношению к этому искусству можно говорить о горизонтальном, вертикальном и глубинном параметрах. Появляется качественная характеристика времени: «прошлое», «настоящее» и «будущее»³⁰.

Эти особенности художественного процесса доказывают, что в православном миропонимании возникают особенности, аналогичные преобразовательным тенденциям Запада, например умеренному англиканству, или даже лютеранству. «Впоследствии Екатерина II утверждала, что нет "почти никакого различия" между православием и лютеранством»³¹. Любопытно, что исследователь кантовой музыки XVII в. С. Костюковец находит прямые связи русского канта с протестантской гимнографией³².

Конечно, музыкальные принципы православия не стали протестантскими. Дальнейшая история музыки показала, что здесь сильны импульсы ортодоксии, вплоть до стремления реанимировать знаменный распев.

Русское православие детерминирует музыкально-творческий процесс не столь однолинейно, как западные конфессии, вероятно, потому, что оно внутренне не так логизировано и систематизировано, особенно с XVII в.

Как бы то ни было, но фактор религиозной детерминации музыкально-культового процесса наблюдается здесь так же отчетливо, как и в западных канонах³³. Русский новообрядческий канон, подобно явлению западной культовой музыки Нового времени, нередко размывается, сближаясь с явлениями светского искусства. Однако в целом он бережнее, чем католическая и протестантская музыка, сохраняет родовые черты, связь с системой гласов, характером организации фактуры, ладовыми свойствами и другими выразительными средствами. Конечно, в этом сказывается сознательная консервативность в отношении ко всему новому в церковной жизни. Однако решающим моментом все-таки становятся не внешние обстоятельства, а само музыкальное мышление, которое определяется непосредственно эстетикой богослужения.

¹ Денисов Н. Г. Устные традиции пения у старообрядцев: пение по «напевке», вопросы интерпретации: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1996.

² Лесовиченко А. М. Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба. - Новосибирск, 2001.

³ Протопопов В. В. К вопросу о формообразовании в полифонических произведениях строгого стиля // *Скребков С. С. Статьи и воспоминания*, - М., 1978. - С. 122. В качестве примеров автор приводит мессы «La mort de Saint Gothard» Г. Дюфаи и «Malheur me bat» Я. Обрехта.

⁴ Pernye A. L. Dunstable: magnificat // *Dunstable D. Magnificat*. - Budapest, [w.y.]

⁵ Reese G. Music in the Middle Ages. - N.-Y., 1980. - P. 240.

⁶ Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. - М., 1986. - С. 332.

⁷ Там же. - С. 337.

⁸ Сочинения итальянских гуманистов. - М., 1985. - С. 8.

⁹ Гарэн Э. Указ. соч. - С. 388.

¹⁰ Lowinsky E. Music in the Culture of the Renaissance//History of Ideas. - 1954. - XV. - №4.

¹¹ Warren Ch. W. Punctus organi and cantus coronatus in the music of Dufay // *Dufay quinentenary conference*. - n.y., 1976 - P. 128-143.

¹² Шураиов В. А. Эволюция религиозного мироощущения в итальянской духовной музыке второй половины XVI - начала XVII веков: Автореф. дис. ... канд искусствоведения. - М., 1995. - С. 18.

¹³ В брошюре «Западный музыкальный канон...» обозначил явления культовой многоголосной музыки XI-XIV вв. как надконический принцип работы с материалом. С точки зрения преобразования общехристианского канона на Западе - это правильно, но в контексте теологизации канонических систем эту музыку следует рассматривать как материал «экзегетического канона» / *Лесовиченко А., Грищенко Е. Идея «суммы» и ее воплощение в Мессе Гийома Машо* // *Культура-Религия-Церковь*. - Новосибирск, 1992. - С. 121-130.

¹⁴ Лесовиченко А. М. Западный музыкально-культовый канон...

¹⁵ Манн Т. Доктор Фаустус. - М., 1959. - С. 238.

¹⁶ Smither H. A history of the Oratorio. - N.Y., 1977. - Vol/Smither H. A history of the Oratorio. - N. Y. 1977/ - Vol. 1.

¹⁷ Берков В.О. Хроматическая фантазия Я. Свелинка. - М., 1972. - С. 55. Берков характеризует этот процесс как «нагнетание внутреннего темпа "импульсивности"».

¹⁸ Старогородский Сергею, архиеп. Православное учение о спасении. - М., 1991.-С. 25.

¹⁹ Там же. С. 28.

²⁰ Tokarczyk A. Protestantyzm. - Warszawa, 1980. - S/.75.

²¹ Ibidem. - S. 77.

²² Несколько подробнее об этом: *Лесовиченко А. Я. Свелинк и протестантские идеи в музыке* // Новые направления в научной и исполнительской реконструкции древнейших памятников традиционной танцевальной и певческой культуры народов мира. - Новосибирск, 2001. - С. 21-28

²³ С 30-х гр. XVI до 20-х XVII населения Амстердама увеличилось с 30 до 120 тыс. жителей. Следовательно, в 90-е гг. население составляло вероятно порядка 80 тысяч. В таком небольшом городке, естественно, все интеллектуальные события были на виду.

²⁴ Любак А. Католичество. - Милан, 1992. - С. 230.

²⁵ Например, по Сибири: *Дондупов Д., Фиденко Ю. О католических мотивах в современной художественной практике* // *Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации*. - Новосибирск, 1997. - С. 48-86.

²⁶ Любак А. Указ. соч. - С. 245.

²⁷ См., например: *Лесовичеико А., Чабовская И.* Литургия Анатаса Бадева как образец музыкальной целостности в православной культовой практике // *Периферия в культуре.* - Новосибирск, 1994. - С. 83-88.

²⁸ *Лесовичеико А.* Художественное творчество в системе христианского культа. - Новосибирск, 2001.

²⁹ *Герасимова-Персидская Н.* Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // *Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования.* - Киев, 1986. - С. 20.

³⁰ Там же. - С. 23, 24.

³¹ *Флоровский Г.* Пути русского богословия. - Вильнюс, 1991. - С. 95.

³² *Костюковец С. Ф.* Кантовая культура в Белоруссии. - Минск, 1976.

³³ об особенностях православия в этом плане рассуждал еще А. С. Хомяков (*Хомяков А.* Сочинения богословские. - СПб, 1995. - С. 57-60).

5. О РЕЛИГИОЗНЫХ ИСТОКАХ СЕКУЛЯРНЫХ КАНОНОВ

Начиная с XII в. в Западной Европе начинают складываться нерелигиозные каноны, порождаемые секуляризованными мировоззренческими концепциями. Место и значение подобных явлений в Новое время резко увеличивается, вплоть до того, что формы музыкально-культовой деятельности уходят на периферию художественного процесса. Однако в связи с изменчивостью, подвижностью и частой сменой мировоззренческих доминант в секулярном укладе жизни художественные каноны ведут себя не так, как в сакрализованной системе. Здесь трудно говорить о прямой зависимости художественного мышления от какой-либо идеологемы, поскольку нет стабильной идеологически нагруженной формы деятельности, подобной богослужению, где музыка была бы непосредственным способом проведения мировоззренческой идеи. Естественно, на переднем плане находятся сугубо эстетические задачи, которые не могут служить ясным аналогом общемировоззренческих представлений. Есть, разумеется, много сложных музыкальных сочинений, несущих в себе философскую идею, однако это как раз те работы, которые выходят за рамки канона и являются ярко выраженными образцами индивидуализированного творчества. В светском искусстве канонически кристаллизуются малонагруженные в смысловом отношении сегменты, чаще всего образы эмоциональных реакций - страдания, восторга, спокойного состояния и т.д. Вырабатываются средства «донесения» этих образов до слушателя, средства выведения их на передний план в музыкальной ткани, средства организации самой музыкальной ткани в соответствии с такими задачами. Сложившиеся в Новое время секулярные каноны принципиально внеидеологичны. Приемы создания музыкальной целостности сами по себе не несут никакой, мировоззренческой нагрузки, а выступают только в качестве музыкаль-

ного аналога психических реакций человека на окружающий мир. Однако это целесообразно, поскольку соответствует главной идее светского мировоззрения - находиться только в реалиях чувственно ощутимого мира. Это принципиально отличает секулярные каноны от религиозных.

Важным свойством такого рода канонов является разомкнутость - способность генерировать новые семантически значимые средства для выражения образов, не возникавших в музыке до сих пор, не разрушая систему в целом. В результате, возникает возможность воплощать фактически любые «земные» идеи от философских до бытовых, от чувственных до картинных.

На уровне средств выразительности секулярные каноны способны абсорбировать любые канонические элементы любых канонов и европейского, и неевропейского происхождения, чем объясняется всемирное распространение музыкальной культуры европейского типа. Попав в орбиту этих канонов, иноканонические элементы начинают функционировать по законам европейского творчества, становятся только языковыми средствами, не имеющими отношения к тем мировоззренческим принципам, которые их породили.

Несмотря на кажущуюся универсальность, каноническая система Нового времени не является таковой. Она лишь один из способов реализации творческих возможностей музыканта. Обладая неоспоримыми сильными сторонами, она не способствует выходу человеческого духа за пределы земной реальности, фактически растворяя его в чувственной сфере. Такая установка сильно ограничивает возможности духовного роста человека. Конечно, этими средствами можно создать образ духовного прорыва, как это сделано Бетховеном, Вагнером или Малером. Однако, все-таки такой образ остаётся лишь образом, в то время как музыка средневековых культовых канонов, например, способствует действительному преображению человека, при том, что она вовсе не культивирует развития эмоциональной чувственной сферы.

Вместе с тем секулярные новоевропейские каноны способны компенсировать утерянную новоевропейским сознанием глубинную религиозность. «В европейской культуре Нового времени, где абсолютизации подвергается человеческий субъект, а объективный Абсолют всё более схематизируется и обезличивается, место религиозного молитвенного экстаза занимает светский музыкальный восторг как особая форма постижения Абсолюта... для абсолютизированной личности уже не молитва бу-

дет высшей формой духовной деятельности, а погружение в своё собственное «чистое искусство», «абсолютную музыку»¹

Вся музыка в секуляризованном контексте Нового времени, в принципе, может рассматриваться как проявление одного канона, имеющего сложную структуру и действующего в пределах четырёх столетий ~ с XVII по XX. Однако в нём есть несколько устойчивых производных, существующих как самостоятельные каноны, именно поэтому трудно рассматривать весь массив секулярной музыки нового времени как проявление единых канонических принципов. Кроме того, путь секуляризации в музыкальном творчестве не начинается в Новое время. Между XII и XVII вв. существовала своя каноническая секулярная система, ушедшая в историю, но сыгравшая принципиальную роль в сложении светской канонической системы Нового времени. Назовём её условной «менестрельной», несмотря на то что собственно менестрелей не найти после XIV в.

Возникновение секулярных канонов неизбежно координируется в средние века с религиозным укладом, поскольку светская деятельность осуществляется всё равно в христианском обществе, ещё не сменившем базовые ценностные ориентиры. В связи с этим проблема отношений духовных и светских начал заострена больше, чем в Новое время. Проблема эта важна не только для понимания средневековья, но и для анализа как светских, так и религиозных канонов последующих эпох.

А. Ф. Лосев хорошо показал, что существо готического искусства заключено в утверждении человеческого духа². Действительно, мы находим возросшим значение человеческого фактора в позднесредневековом мировоззрении. Однако специфика художественного развития предшествующей эпохи, где в искусстве не обнаруживается никаких потенций для выражения нетеогонической образности, не способствовала разрешению новых художественных задач. Следовательно, требовалось либо значительно переосмыслить материал, на котором функционировала старая художественная модель, либо создать новую.

Новые тенденции гуманизации в мировоззрении требуют трансформации художественных принципов. Вносить в сакральную конструкцию чуждые ей образы нельзя, так как всё здесь обусловлено идеологией, да и неоткуда: в профессиональном искусстве пока не существует явлений, которые выражали бы гуманистическое начало. Следовательно, необходимо найти в самой этой системе такой элемент, который позволил бы утвер-

даться гуманистическому. Выход был подсказан самой теологией - мистикой Бернарда Клервосского. Стремясь противодействовать утверждению рационализма, приближающего человека к Богу, этот богослов предложил альтернативу - приблизить, в некотором смысле, Бога к человеку, то есть акцентировать те моменты священной истории, которые в наибольшей степени выявляют её «человечность». Особое значение для Бернарда приобрёл образ девы Марии, который с его «лёгкой руки» занял особое место в католическом культе позднего средневековья. Кстати, идейный вдохновитель цистерцианского ордена повторил идеологический ход Эфесского собора в 431 г., когда был узаконен культ Богоматери, имевший целью, во-первых, так же как на закате средневековья, усилить человечность христианства, во-вторых, обеспечить успех в борьбе с весьма распространёнными в V в. культами языческих богинь. Не случайно «центром почитания Марии стал малоазийский город Эфес, издавна известный своим храмом в честь богини Артемиды»³. Не исключено, что возросший интерес к образу девы Марии в XII в. в некоторой степени обусловлен и второй причиной, узаконившей культ Богоматери в 431 году, так как относительно незадолго перед этим был христианизирован по католическому обряду европейский Север и проблема борьбы с язычеством снова встала довольно остро.

Для католического искусства выдвижение образа девы Марии стало важным этапом гуманизации, так как он наиболее удобен для воплощения человеческого чувства. Резко возросло количество мастеров, обращавшихся к этому образу. Темой Богоматери пронизана вся сакральная поэзия; в театре складывается жанровая разновидность миракля - *Miracles de Notre Dame*; образ девы Марии очень распространён в храмовой архитектуре; в живописи этого периода он тоже занимает далеко не последнее место; в мотете (в латинских текстах) дева Мария - самый популярный персонаж⁴.

В самом образе Богоматери подчёркиваются черты, свойственные земной женщине: доброта, любовь к детям, мягкость. В этой связи в иконописи приобрели популярность редкие в предшествующие века «интимные» каноны «Умиление», «Млекопитательница», «Взыграние»; если же она рассматривалась в статусе Матери Бога, то обязательно в роли заступницы и избавительницы. На чудесном избавлении девой Марией от всяческих зол строились сюжеты мираклей; именно в таком качестве прославляется она в поэзии.

Этот наиболее человеческий персонаж трактуется как *Regina coeli* (Царица Небесная). На тимпанах соборов, в стихотворных строфах дева Мария отныне изображается рядом с Христом, равной ему.

В рамках этого образа отрабатывается принципы воплощения человеческих эмоций и их индивидуализации. Не случайно так разнообразен эмоциональный спектр в рамках какого-либо иконографического канона XII-XIII вв., например Елиусы (умиление), от тихой радости до подлинного трагизма. Теперь гораздо большее значение по сравнению с предшествующими веками имеет эстетическое начало. Если раньше при всех несомненных художественных достоинствах и достижениях церковного искусства первичной задачей было воплощение идеи, то с акцентированием человеческих свойств Богочеловека возникает не менее важная проблема художественной индивидуализации образа в рамках канона, то есть уже чисто эстетическая задача. По существу, очеловечивание трансцендентного хотя и самый показательный, но не единственный пример гуманизации сакрального искусства.

Чувственное начало, преимущественно страдание, вносится в художественное решение образов Иисуса и многих святых. Чрезвычайно любопытны в смысле отработки эстетических принципов, распространившихся в интересующий нас период в храмовой скульптуре циклы мудрых и неразумных дев⁵, где мировоззренческая идея сведена к минимуму, а основное содержание составляют эмоциональные характеристики каждой фигуры. Думается, следствием тенденции гуманизации является проникновение в сакральное искусство образов светских владык и даже размещение Их в одном ряду с фигурами, изображающими мифических персонажей и канонизированных исторических героев. Например, в композиции «Врата Адама» в Бамбергском соборе⁶. Это достаточно смелый шаг, так как здесь намечается выход за пределы сакральной образности в собственно церковном искусстве.

Таким образом рождается вывод, что тенденция к мировоззренческой переориентации в системе мироздания с трансцендентного на реальное, связанная с развитием рационалистической схоластики, выразилась в церковно-профессиональном искусстве в стремлении гуманизировать божественный образ, сблизить человеческое и надчеловеческое. На художественном уровне это проявилось в поисках средств для выражения чувств и эмоций, что в свою очередь обеспечило активное развитие

эстетического начала в сакральном искусстве. Наряду с этим возник и светский феномен — искусство менестрелей⁷.

Сложившись в условиях религиозного мировоззрения, менестрельное творчество по способу общественного функционирования кардинально отличалось от церковного. Образцы светского искусства не являлись символическим отображением мировоззренческой идеи уже потому, что в них полностью отсутствует литургический элемент. Если даже в музыкальном материале обнаруживается родство между григорианским хоралом и мелодиями менестрелей как следствие единства интонационного мышления в секулярной и сакральной монодии, то идеологически это — принципиально различные формы художественного высказывания. Основной художественной задачей является здесь выработка способов изображения и поэтизации человеческих чувств: любви, радости, печали, направленных не к трансцендентной сущности, но к человеку.

Однако религиозно-мировоззренческий фактор остаётся принципиально важным и для творчества рыцарей. Само возникновение светского искусства оказалось возможным лишь при условии гуманизации мировоззренческой доктрины. Художественно-творческие методы тоже вырабатывались по законам, аналогичным тем, которые лежали в основе сакральной культуры. Так же как для церковного, для раннего светского искусства первостепенное значение имело Слово — система рыцарских искусств базируется на поэзии. Так же как в церкви, куртуазное поэтическое высказывание могло быть облечено в форму не всякого языка, а лишь того, который выработан специально для этих целей: если трансцендентное характеризовалось посредством неиспользуемой ни у одного народа в качестве обиходного языка средневековой латыни, куртуазные идеи материализовались через посредство выросшего на основе провансальского, но нетождественного народному языку языка трубадуров; если латынь являлась общекатолической литургической знаковой системой, то и язык трубадуров играл роль межнационального куртуазного средства общения. Подобно тому, как в религиозной системе мотив служения являлся одним из основополагающих, в куртуазном искусстве эта же идея пронизывает всю художественную структуру. Специфической чертой гуманизированной позднесредневековой культуры является поклонение и служение женщине. В церкви это *Notre Dame* (Наша госпожа) — покровительница всего человеческого рода, в куртуазии — *Dame* (госпожа — идеал и объект служения конкрет-

ного рыцаря). По существу, духовная возвышенная любовь, сложившаяся в куртуазном кодексе была трансплантацией в реальную жизнь высшей божественной Любви, запечатленной в «Песни песней» Соломона. Авторы рыцарской поэзии сами осознавали параллелизм земной и божественной любви. Так автор куртуазного романа «Фламенка» заявляет: «Пусть, если верит, Бога молит». В контексте произведения это означает, что неверность Амору может обернуться неверностью Богу⁸. Хотя, трубадуры, как правило, не обращались в своих стихах к Богоматери как объекту любви⁹ (по-видимому, земное и небесное в этот период разграничивалось достаточно чётко), но словарь и образный аппарат, предназначенный для воспевания как земной женщины, так и Богоматери, были едиными.

Исходя из вышесказанного можно сделать вывод, что в общей системе мировоззрения позднего средневековья куртуазное искусство было наиболее ярко выраженным средоточием тенденций гуманизации культуры. Здесь идеологическая функция, столь значительная в сакральном искусстве, ограничивается задачами «цензуры», не позволяет творчеству трубадуров выходить за пределы, допустимые господствующей идеологией. С. Льюис приводит любопытный пример определения идеологией границ куртуазии - «трактат «О любви» Андрея Капеллана, в первых двух книгах которого куртуазная любовь провозглашается источником всяческих совершенств и добродетелей, в третьей же порицается как путь ко всевозможному греху «Прозвенел колокольчик, и дети с посерьезневшими лицами возвращаются в класс», - писал по этому поводу С. С. Льюис¹⁰. Художественный поиск рыцарского искусства осуществлялся уже в чисто эстетической сфере. Его важнейшим аспектом являются изыскания средств выражения множественности любовных чувств и состояний, появляются образы пастушек, включение которых в систему рыцарской поэзии необходимо для реализации мотива плотской любви.

Таким образом, раннее светское искусство впервые в истории западноевропейской феодальной художественной культуры сконцентрировало свои средства в основном на разрешении эстетических задач. Если эстетизация в рамках сакрального творчества могла происходить лишь в пределах определённого мировоззренческого символа и сохранение символической идеи художественной конструкции не содействовало быстрому развитию творческих принципов, опирающихся на приоритет эстетической функции, что обусловило торможение развития искус-

ства в XIV в., вплоть до момента, когда исходный идеологизм художественного произведения был снят, то светское искусство изначально не было сковано рамками символа. В результате новаторские творческие средства, вырабатываемые, например, в церковной музыке, в связи с изменениями мировоззренческих моделей в течение четырёх столетий стали для светского искусства средствами расширения чисто художественной выразительности. Поэтому здесь путь от монодии до развитых полифонических форм был пройден менее чем за сто лет. Более того, в светских композициях Гийома де Машо широко представлена имитационная техника, которая станет основополагающей в духовной музыке только столетием спустя, когда композиционный приём будет лишь технологическим средством, а не носителем семантики символа.

Мы видим, что мировоззренческие изменения в направлении гуманизации вызвали серьёзную трансформацию всей художественной системы, где эстетический аспект, во-первых, приобрел самостоятельное значение, во-вторых, стал постепенно занимать ключевые позиции в художественном мышлении. Родившееся как реакция на гуманизацию, светское искусство скоро стало мощным детерминирующим средством творчества. Это коснулось литературы, которая уже в начале XIV в. перешла на рельсы светского искусства и породила величайшие творения, подобные «Божественной комедии» Данте, сонетов Петрарки и «Декамерона» Боккаччо, а в музыкальной области подобные задачи решают мастера *Ars Nova* и *Ars subtilior*, для которых светские жанры имеют если не большее, то равное духовным значение, а по технологической разработанности порой опережают последние. Естественно, можно предположить, что духовное искусство в тех его элементах, в которых содержится эстетическая задача, использовало достижения светского¹¹.

Дегradировать этот канон начинает вместе с изменением католической системы мировидения в эпоху Возрождения, когда секуляризация перестаёт быть способом инобытия религиозной идеи, когда возникают светские импульсы нехристианского антично-языческого происхождения. С распространением взглядов, которые наиболее отчётливо формулирует концепция деизма в XVII-XVIII вв., предполагающего создание мира Богом, но неучастие Бога после этого в развитии мира, концепция, никогда не получавшая системного выражения, да и сформулированная впервые отнюдь не самыми выдающимися мыслителями - лордом Г. Чербери, М. Тиндлем, К. Боденом, П. Бейлем, Г. Рейма-

русом, - однако, имевшая громадное значение для всей философии Нового времени, - секулярный канон приобретает некую законность идеологически обоснованного, мировоззренчески респектабельного явления. Вряд ли кто-то из музыкантов всерьёз ориентировался на взгляда конкретных писателей, создавая свои произведения, однако их творчество, по сути, развивается в той системе ценностей, которая формировалась, в том числе, и под влиянием идей этих философов. В связи с этим, на наш взгляд, можно считать деизм мировоззренческой детерминантом секулярной канонической системы Нового времени в художественном творчестве. Это тем более справедливо, поскольку целый ряд явлений музыкального искусства появились (особенно в эпоху Просвещения) в качестве средства прямого социального влияния как альтернатива церковной службы, выполняли роль компонента «религии без Бога», что, прежде всего, характерно для музыкального театра, но проявляется и в хоровом искусстве, а позднее и в концептуальных инструментальных жанрах. Именно на этой основе откристаллизовались «преподносимость» музыки, её утилитарная незаинтересованность, окончательно разрушились синкретические основы искусства, оформились принципы концертности. Это, в свою очередь, определило способы временной организации музыкальных произведений, средства выразительности и формообразования. Наконец, в этом следует искать и причины «нотоцентризма» музыкальной жизни.

Вместе с тем секулярный канон никогда «не забывал» своей генетической сопряженности с религиозным наследием. Особенно это ощутимо на заре Нового времени. «Минимум графической информации, мистический смысл каждой детали текста, последовательное видоизменение принципов расшифровки при сохранении единой генетической основы и преемственности (подобно нормам средневековой церковной музыки): *jubilato* → *diminutio*, *division* → *ornamentatio* - приметы инструментализма, достигающего расцвета в эпоху Чинквиченто и раннего барокко»¹².

В более поздние времена связи светской и религиозной установок прослеживаются в творчестве фактически всех значительных композиторов. К примеру, рассматривая с этих позиций адажио Третьей сонаты Л. Бетховена, В. Медушевский пишет: «Перед нами благостное спокойное размышление. Заметны следы галантной речи. Но если сыграем музыку лишь в ключе строчной галантности, то пропадет глубина и развалится логика

развития всей части. Нет, в исполнение нужно вложить и нечто иное, противоположное: известную собранность, серьёзность, строгость, дисциплинированность чувства — эти ощущения ответят и хоральным ассоциациям... При адекватном же восприятии хорал - сосредоточенная активность, взывание к Богу, трепет пред стояния и огонь общения с Ним». Строго говоря, для Бетховена задача «обожения» светской музыки была вполне осознанной. По его словам, «нет ничего более высокого, чем приблизиться к Божеству и оттуда распространять его лучи между людьми»¹³.

По-видимому, музыкальное творчество по своей сущности, в самых разных проявлениях тяготеет к сакральному первоначалу несёт религиозный импульс даже в глубоко секуляризованных формах.

Чем же объяснить в этом случае столь глубокий отход непосредственно от христианских ценностей в процессе секуляризации? Конечно, решающим моментом здесь является перенесение акцента на достижение лучших условий в земной жизни, то что было разработано ещё в языческие времена и определяется понятием «гедонизм».

Христианские идеологи чётко и сразу сформулировали своё негативное отношение к языческому гедонизму. Для ранних христиан чувственные физические наслаждения любого рода рассматривались как искус тёмных сил, как путь лишения человека возможности спасения, поэтому борьба с ними велась решительно. Конечно, это не означает, что христианский мир не знал гедонистического наследия: византийская знать эпохи Юстиниана в этом смысле ничем не отличалась от своих предшественников времён Каллигулы. Да и позднее земные радости были вовсе не чужды тем, кто мог их себе позволить. Однако до возникновения куртуазной эстетики ни один мыслитель, ни один идеолог ни в коей мере не рассматривал подобные формы деятельности как ценность. На мыслительном уровне гедонизм табуирован.

В принципе, такая установка совершенно логична и происходит из идеи грехопадения. Нарушив Божественную заповедь, поддавшись искушению древнего змия, человек не только искал собственную природу, но добровольно подчинился силам тьмы, сделав Сатану Князем мира сего¹⁴. Таким образом, борьба падшего ангела против Создателя переместилась на землю. Природный мир, созданный Богом, оказался средством постоянного искушения человека, когда естественные потребности

гипертрофируются, человек перестаёт контролировать свои желания, забывает о духовных целях жизни, вступает на путь гибели. Отсюда любая попытка концептуально обосновать наслаждение в земной жизни как её смысл, без увязывания с целями развития души, её подготовки к вечной жизни, автоматически становится движением в сторону врага рода человеческого и, разумеется, отвергается церковью.

Для античного дохристианского мира эти проблемы остро не стояли, поскольку языческие верования довольно вяло отражали проблему смысла жизни человека. Этот вопрос оказался полностью в компетенции философов и разрешение его осуществлялось исключительно по разумению создателя той или иной системы. Большинство греческих мыслителей не случайно не отдавали предпочтения этому вопросу, предпочитая, например, космогонические построения. Поэтому, наверное, вопрос: «зачем живёт человек?» оказался достаточно свежим для греческой философии уже после трёх веков рефлексий. Эвдемоническая его формулировка Эпикуром, увязавшая смысл жизни со счастьем, была воспринята с интересом и стала одной из самых притягательных в истории философии.

В сущности, Эпикур не имеет никакого отношения к эпикурейству в том значении, в котором это слово закрепилось в русском языке («склонность к комфорту, стремление к жизненным удовольствиям»¹⁵). Как известно, сам философ исповедовал умеренность во всём, его императивом был лозунг «Живи незаметно!». «Нет, не попойки и кутежи непрерывные... рожают приятную жизнь, но трезвое рассуждение, исследующее причины всякого выбора и избегания и изгоняющее лживые мнения, от которых душу объемлет величайшее смятение», - говорил мыслитель¹⁶. Некоторые древнегреческие философы, более отчётливо формулировали связь между материальными благами и ощущением радости и счастья. Например, киренаик Теодор Атеист считал, что «при случае можно и украсть, и ограбить храм, и совершить прелюбодеяние, - лишь бы это способствовало радостному настроению»¹⁷. Кстати, само понятие «гедонизм» как философская категория возникла в киренской школе¹⁸. Тем не менее в исторической памяти поколений образ жизни, ориентированный на получение удовольствия, связан с именем Эпикура. Видимо, сам факт рассуждений об удовольствиях как цели жизни, а об этом он говорил прямо («удовольствия есть конечная цель»¹⁹), пусть и не в материальном значении оказался достаточным: слишком масштабна была личность это-

го философа. В последующие века сам образ Эпикура приобрёл мифологические черты, соответствующие расхожим представлениям об эпикуреизме: «Всегда была тенденция сводить эпикуреизм на теорию ничем не сдерживаемого наслаждения с игнорированием всех других способностей человеческого духа»²⁰. А. Ф. Лосев подчёркивает, что подлинная эпикурейская философия возможна только в контексте античного языческого мирознания, хотя и во «взрывном» для этого мирознания действующем значении²¹.

Конечно, для христианской традиции, совсем не склонной вникать в тонкости формулировок отвергнутого ею наследия, установка в отношении «смысла жизни», предложенная Эпикуром, вполне вписывалась в представления о деяниях «князя мира сего» и, естественно, попадала в разряд недопустимых.

Трансформация христианской мировоззренческой парадигмы начиная с XIV в. проявилась, в частности, в отношении к гедонистическим ценностям. Во все столетия эпохи Возрождения они весьма сильно занимали умы деятелей культуры, представлявших разные сферы деятельности, что видно как в изменении образа жизни светской и духовной аристократии, для которой наслаждение становится основой жизни, её доминантой, так и в мотивах художественных произведений (здесь разброс в подходах между Дж. Чосером, Дж. Боккаччо и Ф. Рабле, конечно, значительный, но в сущности их произведения - явления одного порядка) и идеологов гуманизма - Л. Валла, М. Фичино, П. де ла Мирандола. Проявилось это и в педагогике, например при создании учебного заведения нового типа под названием «Дом радости» Витторино да Фельтре.

Наверное, сама природа Ренессанса зиждется на тяге к гедонизму. Во всяком случае, ни один из значительных мыслителей эпохи не прошёл мимо этого вопроса.

Пожалуй, самым показательным сочинением на данную тему является диалог Л. Валла «Об истинном и ложном благе» (в первой редакции «О наслаждении»), в котором участвуют адепты трёх подходов к названному предмету: стоик, эпикуреец и христианин. Хочется обратить внимание на один момент: автор, утверждая христианскую точку зрения, настолько подробно анализирует эпикурейскую позицию, уделяет ей столько внимания, что невольно возникает впечатление, что он ей симпатизирует. Показательно, что, рассуждая о христианстве, Валла не обращается к идее аскетизма, исключительно важной для христианской доктрины и уместной как средство оппозиции гедо-

низму. Благодаря этому трактату эпикуреизм оказался вписанным в духовный процесс Возрождения. Вольно или невольно Валла обеспечивает чувственным наслаждениям «законный» характер в системе мировоззренческих представлений.

Фактически ту же мысль в аллегорических образах выразил М. Фичино, дифференцировав гедонистические линии, назвав мудрость - Палладой, силу - Юноной и охарактеризовав круг действия Венеры тремя сферами - внешней физической привлекательностью, поэзией, музыкой²². То есть в том же XV в. (письмо Фичино датировано 15.02.1490) светская музыка вошла в разряд респектабельных аристократических занятий, значение которых определялось общим местом гедонизма в сознании власть имущих. Теперь музыка осознана как важная самостоятельная творческая область деятельности, а не вспомогательное средство для решения иных задач жизни общества, как это всегда рассматривалось в христианском сознании. Причём важно утверждение роли музыки в светском контексте, то есть музыки нецерковного назначения. Как мы знаем, в конце XV в. этот вид творчества не был областью высоких художественных достижений, пребывая, в сущности, в компетенции любителей.

Разумеется, резкий сдвиг в отношении к светской музыке в придворной практике, который произошёл в начале XVII в., никак не связан с формулировками Фичино или любого другого идеолога. Однако общая установка в отношении этой деятельности почувствована мыслителем точно. Очевидно, мировоззренческий импульс, связанный с эпикурейской идеей, абсорбированной в христианском сознании, позволил сделать светское музицирование важным элементом духовной жизни. и, следовательно, стимулировать творческий процесс в этой области.

Думается, все творческие линии светской музыки в той или иной мере стимулированы гедонистической установкой, однако, во многих случаях, когда ясен тематический профиль (любовная, детская и т. д.), возникают новые акценты. Собственно гедонистической, видимо, следует считать ту линию, где основная задача - любование музыкальными средствами как таковыми, то есть с целью получения эстетического удовлетворения без других факторов.

Испанские виуэлисты, создавая изысканные дифференции на мелодии популярных песен, преследовали ту же цель. Это можно сказать об английских вёрджиналистах, и французских клавиесинистах, и болонских скрипачах, В том же эстетическом русле сложились и ансамблевые жанры XVII - первой половины

XVIII вв. (трио-соната, концерто-гроссо, концерт). Думается, сюда можно отнести и типические арии в венецианских и неаполитанских операх, которые, несмотря на привязку к сюжету, и соответственно некоторой внемзыкальной идее, настолько ориентированы на получение удовольствия от звука как такового, что дают в том смысле фору любому современному инструментальному жанру. Невиданный темп совершенствования технических возможностей инструментальной музыки и самих инструментов, видимо, связан именно со стремлением приблизиться к эстетическим возможностям оперного пения.

Интенсивный процесс становления и трансформации инструментальных жанров на протяжении XVIII в. происходит в рамках той же мировоззренческой парадигмы, хотя и со своими особенностями. Конечно, здесь есть нюансы. И. Гайдн сочинял начальную (оркестровую) версию «Семи слов Иисуса Христа на кресте», естественно, в пределах католической церковной задачи. Однако подобные опыты в общем потоке инструментальной музыки - скорее исключение. Опус Гайдна по языку и средствам выразительности стоит близко к медленным частям инструментальных циклов. Другое дело, что и в эту вполне светскую музыку композитор, будучи глубоко религиозным человеком, вкладывает свою веру. Видимо, в этом их притягательность. Однако исходная задача для него все та же - доставить слушателю удовольствие. Впрочем, одно другого не исключает.

Изменение отношения к инструментальной музыке как чисто гедонистическому средству происходит только со времен Бетховена, сознательно стремившегося наполнить свою музыку «идеями». Следовавшие за ним романтики поставили на это место чувственные образы, превратив их в площадку для самовыражения, мало заботясь о слушателе как таковом. Впрочем, и здесь много музыки, ориентированной на прежнюю гедонистическую задачу.

Надо заметить, что XIX век, вытесняя чистое удовольствие из большинства прежних жанров, сформировал новые возможности для выражения этого начала - обеспечил нишу для такой музыки в иных социальных учреждениях: кафе-шантанах, театрах оперетты, парках и т. д. Если предшествующее столетие практически не разделяло светское творчество по принципу «серьёзное - лёгкое», то теперь это произошло²³. Конечно, «серьёзные» музыканты не потеряли вкуса к гедонизму. Большинство из них работали так или иначе в сфере лёгкой

музыки. В «серьёзных» жанрах такое тяготение стало особенно заметно в XX в., в связи с неоклассицистскими исканиями. Гедонистическая тенденция здесь стала доминирующей, хотя и в очень специфическом суперэлитарном контексте.

Любопытное вхождение в зону гедонизма в МКЕТ в XX в. произошло неожиданно - со стороны строго локализованной, чуть ли не мистериально закрытой от посторонних музыки американских негров, исповедующих протестантизм в наиболее суровой кальвинистской форме, где трудно было ожидать такой откровенной гедонистической ориентации. Конечно, можно говорить об отсутствии прямого выхода из спиричуэлз в джаз. Тем не менее никак нельзя не признать эстетическую связанность этих явлений.

В Европе ни одна христианская деноминация не проявила столь отчётливых выходов из духовной традиции в гедонистическую. Видимо, здесь сказались непроявленные в Европе возможности трактовки предопределения в кальвинистском ключе как состоявшегося спасения и соответственно получения удовольствия «по полной программе».

Надо думать, теологически это не обосновывалось, да и вообще вряд ли осознавалось: протестантские церкви в художественном смысле, как известно, всеядны. Однако в данном случае духовные песнопения были не столько адаптированы к бытовой практике, сколько откристаллизовались в самой церкви. Здесь можно в полной мере говорить о единственном в своём роде прецеденте сложения художественной системы в кальвинистски ориентированном культе. Видимо, это могло состояться только в условиях глубокой периферийное™ негритянских церквей и их социальной специфики. Не случайно негры долго не позволяли выносить спиричуэлз на концертную эстраду. Для них это нечто глубинно сакрализованное, соответствующее духу культовой музыки раннехристианской церкви, стихийное и возвышенное единовременно.

Другие явления, имевшие гедонистическую установку, в XX в. формировались в основном на путях включения в структуру концертной жизни европейского типа неевропейского материала в неизменном виде. Тут уже не имело принципиального значения подлинное содержание и исходная мировоззренческая задача раги, макома или олонхо. Появление их на концертной эстраде неизбежно обеспечивало включение в гедонистический контекст. Правда, слушатель здесь был специфический: зачастую специалисты-этнографы или деятели

искусства, ищущие необычных впечатлений. Соответственно и удовольствие от звучащей музыки они испытывали иное, нежели от вальсов Штрауса, да и их самоощущение при восприятии этого материала имело больше исследовательский характер. Тем не менее постепенно сложился некоторый круг слушателей, для которых общение с подобными явлениями стало аналогичным восприятию, например, джаза, рок-музыки, то есть не экзотикой, а актуальной эстетической ценностью. Показательно, что подобный материал вошёл в соприкосновение с формами эстрадного искусства, породив их специфические разновидности.

Главной особенностью музыкального гедонизма XX в. стало расслоение социума по признаку ориентации на те или иные пласты музыки, предназначенные для получения удовольствия. Принадлежность к кругу слушателей того или иного направления нередко становится признаком «стаи». Для современной молодёжи вопрос: «что ты слушаешь?» стал своего рода паролем для пропуска в ту или иную группу со всеми вытекающими последствиями, уже отнюдь не музыкального свойства. Нередко такой вопрос предшествует вопросу об имени нового знакомого. Музыкальный материал стал знаком в одном ряду с «униформой», слэнгом, манерой поведения в такой группе.

Таким образом, тезис, сформулированный М. Фичино в конце XV в., оказался весьма продуктивным в практическом смысле. К концу XX в. стало очевидным, что любые концепции о роли музыки (прежде всего, светской) в жизни общества в конечном итоге оказываются включёнными в эпикурейскую систему мироздания, как правило, «достроенную» в этических парадигмах Нового времени.

Гедонизм сумел заместить собой христианскую модель отношения к жизни в большинстве случаев, а музыка стала здесь одним из сильнодействующих факторов²⁴. Однако в силу изначальной одухотворённости любого логически организованного звукового материала, его соотнесённости с законами мироздания каждое музыкальное явление сохраняло отсвет Божьего творения. В некоторых случаях музыкант-творец претендует не без основания на сотворчество при создании новой звуковой вселенной, отнюдь не ограничиваясь, а то и просто избегая откровенного гедонизма или, по крайней мере, стараясь уменьшить его роль в своём творчестве, выводя на передний план иные идеи. Некоторые из таких идей проходят

сквозными линиями через все века Нового времени, то ослабевая, то усиливаясь. Строго говоря, именно они и делают музыкальное искусство катализатором духовности в обыденной несакрализованной жизни человека, заставляя его вспоминать и думать о предметах, находящихся за гранью физических потребностей, становясь для многих конечным пределом духовных устремлений. При этом общение с искусством персонифицировано в фигуре музыканта, личность которого воспринимается как средоточие духовной энергии.

Исходя из этого формируется и каноническая система нерелигиозного характера. Здесь трудно находить универсальные опоры и ценности. Именно поэтому светские пласты МКЕТ больше других тяготеют к индивидуализму творческого сознания.

¹ *Зенкин К.* Искусство в свете мифа и религии. К изучению эстетики А. Ф. Лосева// Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры. - Ростов-на-Дону: Книга, 2001. - Вып. I. - С. 52.

² *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. - М.: Мысль, 1978.

³ *Свенцицкая И. С.* Тайные писания первых христиан, - М.: Политиздат, 1980.-С. 182.

⁴ *Лесовиченко А.* Образные особенности раннего мотета // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. - Новосибирск, 1996,-Вып. 2.-С. 3-19.

⁵ Например, Е. П. Ювалова подробно анализирует Магдебургский и Эрфуртский циклы скульптур на этот сюжет: *Ювалова Е. П.* Немецкая скульптура 1200-1270. - М.: Искусство, 1983.

⁶ Там же С. 96-97.

⁷ Подробно этот вопрос исследовал М. А. Сапонов (*Сапонов М. А.* Менестрели: очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. - М.: Прест, 1966).

⁸ *Найман А.* О «Фламенке» - старопровансальском романе XIII в. // Фламенка. - М.: Наука, 1983.

⁹ Много веков спустя А. С. Пушкин разрабатывает сюжет любви рыцаря к девице Марии в стихотворении «Бедный рыцарь».

¹⁰ Цит. по: *Найман А.* Указ. соч. - С. 311.

¹¹ *Дидемко Н.* Музыка - речь духовная // Музыкальное искусство и религия.-М., 1994.-С. 76.

¹² *Медушевский В.* О церковной и светской музыке // Там же. - С. 29.

¹³ Цит. по: *Давыдов И. А.* Л. ван Бетховен, его жизнь и музыкальная деятельность. - Челябинск, 1998. - С. 78.

¹⁴ Первоначально, как известно, верховенство в мире было определено за Адамом.

¹⁵ *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. - М., 1995.

-
- ¹⁶ Цит. по: *Шакир-заде А. С.* Эпикур. - М., 1963. - С. 107.
- ¹⁷ *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. - М, 1979.-С. 135.
- ¹⁸ *Богомолов А.* Античная философия. - М., 1985. - С. 131.
- ¹⁹ Цит. по: *Шакир-заде А.С* Указ соч. - С. 106.
- ²⁰ *Лосев А.* История античной философии в конспективном изложении. - М., 1989. - С. 92.
- ²¹ Там же. - С. 94.
- ²² *Фичино М.* Паллада, Юнона и Венера // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения. – М., 1985. - С. 220.
- ²³ *Цукер А.* И рок, и симфония... - М, 1993. - С. 11-28.
- ²⁴ *Лесовичёнок А.* Донжуанство как свойство художественной интеллигенции // Мифема «Дон-Жуана» в музыкальном искусстве и литературе - Новосибирск, 2002. - С. 351-360.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. К проблеме определения понятия «канон» в музыкальном искусстве.....	3
2. Логика возникновения и пути смены европейских музыкальных канонов.....	25
3. Музыкальная культура европейского типа как каноническая структура.....	54
4. Музыкально-культовые каноны.....	75
5. О религиозных истоках секулярных канонов.....	98

Андрей Михайлович Лесовиченко

КАНОНЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Монография

Редактор *Н.В. Городник*
Технический редактор *Г.Я. Телятникова*
Компьютерная верстка *В. Ф. Ноздрева*

Подписано в печать 26.12.2002. Формат 60 x 84 1/16. Бумага офсетная Тираж 500 экз.
Уч. - изд. л. 8,0. Печ. л. 8,0. Заказ № 16

Отпечатано в типографии
Новосибирского государственного технического университета
630092, г. Новосибирск, пр. К. Маркса, 20